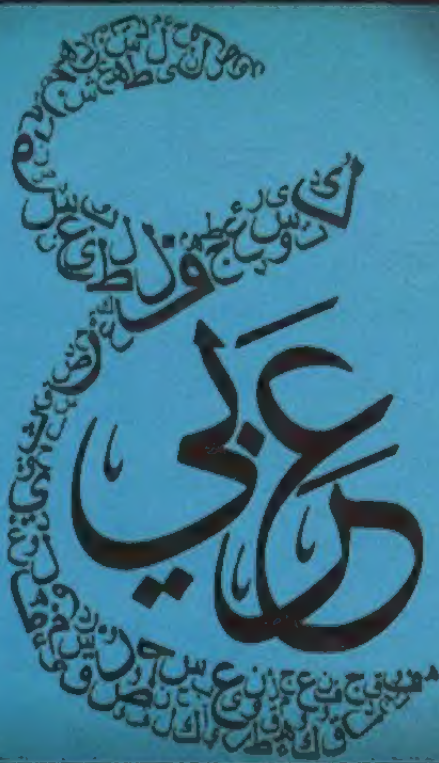


معجم

# مصطلحات العروض والقافية

د. عمر عتيق





*mohamed khatab*

---

---

معجم

# مصطلحات العروض والقافية

دراسة دلالية إيقاعية

أول معجم شامل لمصطلحات علم العروض والقافية المتداولة وتعريفاتها

---

---

تأليف

د. محمد عتيق

دار أسامة للنشر والتوزيع

الأردن - عمان

نبلأ ناشرون وموزعون

الأردن - عمان

الناشر  
دار أسامة للنشر والتوزيع

الأردن - عمان

• هاتف: 5658252 - 5658253

• فاكس: 5658254

• العنوان: العبدلي - مقابل البنك العربي

ص.ب: 141781

Email: [darosama@orange.io](mailto:darosama@orange.io)

[www.darosama.net](http://www.darosama.net)

نبلاء ناشرون وموزعون

الأردن - عمان - العبدلي

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

2014م

رقم الإبداع لدى دائرة المكتبة الوطنية  
(1618 / 5 / 2013)

416

عتيق، عمر عبد الهادي

معجم مصطلحات العروض والثقافة / عمر عبد الهادي  
عتيق - عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2013.

( ص .

ر.ا: (1618 / 5 / 2013)

الواصفات: /بحور الشعر العربي// التفضيلات// علم  
المروض// المعاجم

ISBN: 978-9957-22-543-8

## الفهرس

### المحتويات الصفحة

11 . . . . . المقدمة

### 15 الهمة

15 . . . . . 1- الابتداء

16 . . . . . 2- الإجازة

20 . . . . . 3- الاستدعاء (القافية المستدعاة)

23 . . . . . 4- الإشباع

25 . . . . . 5- الإصراف

25 . . . . . 6- الإضممار

26 . . . . . 7- الاعتماد

27 . . . . . 8- الإقعاد

29 . . . . . 9- الإقواء

34 . . . . . 10- الإكفاء

39 . . . . . 11- الإبطاء

### 43 الباء

43 . . . . . 1- البأو

43 . . . . . 2- البتر

44 . . . . . 3- بحور الشعر

89 . . . . . 4- التبديل

90 . . . . . 5- البريء

## 91 الثناء

- 91 . . . . . 1- التأسيس
- 92 . . . . . 2- التجميع
- 93 . . . . . 3- التحريد
- 94 . . . . . 4- التضميع
- 94 . . . . . 5- التدوير
- 102 . . . . . 6- التذييل
- 103 . . . . . 7- التزهيل
- 104 . . . . . 8- التسبيغ
- 105 . . . . . 9- التشريع
- 106 . . . . . 10- التشطير
- 107 . . . . . 11- التثمين
- 108 . . . . . 12- التصريح
- 114 . . . . . 13- التضمين
- 117 . . . . . 14- التفعيلة
- 118 . . . . . 15- التقطيع العروضي
- 119 . . . . . 16- التوجيه

## 121 الثناء

- 121 . . . . . 1- الثرم
- 122 . . . . . 2- النثم

123 الجيم

- 123 1- الجيم . . . . .

124 الحاء

- 124 1- الحنذ . . . . .  
125 2- الحذف . . . . .  
125 3- الحذو . . . . .  
126 4- الحشو . . . . .

127 الخاء

- 127 1- الخيل . . . . .  
128 2- الخين . . . . .  
129 3- الخرب . . . . .  
129 4- الخرم . . . . .  
133 5- الخرج . . . . .  
134 6- الخزل (الجزل) . . . . .  
135 7- الخزم . . . . .

139 الدال

- 139 1- الدائرة العروضية . . . . .  
145 2- الدخيل . . . . .  
146 3- الدوييت . . . . .

149 الزاء

- 149 1- الزدف . . . . .

- 151 . . . . . 2- الرأس
- 152 . . . . . 3- الرَّمْل
- 152 . . . . . 4- الرُّوي

### 157 \_\_\_\_\_ الزاي

- 157 . . . . . 1- الزجل
- 169 . . . . . 2- الزحاف

### 179 \_\_\_\_\_ السين

- 179 . . . . . 1- السَّالم
- 179 . . . . . 2- السبب
- 181 . . . . . 3- السلسلة
- 181 . . . . . 4- السناد

### 185 \_\_\_\_\_ الشين

- 185 . . . . . 1- الشتر
- 185 . . . . . 2- الشطر
- 186 . . . . . 3- شعر التفعيلة (الشعر الحر)

### 199 \_\_\_\_\_ الصاد

- 199 . . . . . 1- الصعيح
- 199 . . . . . 2- الصلم

### 201 \_\_\_\_\_ الضاد

- 201 . . . . . 1- الضرب
- 201 . . . . . 2- الضرورة الشعرية



219 **الطاء**

- 219 1- الطي . . . . .

221 **العين**

- 221 1- العروض (علم العروض). . . . .
- 222 2- العروض (تفعيله العروض). . . . .
- 223 3- العَصَب . . . . .
- 223 4- العَضْب . . . . .
- 224 5- العَقَص . . . . .
- 225 6- العَقْل . . . . .
- 226 7- العلة . . . . .

230 **الغين**

- 230 1- الغاية . . . . .

231 **الفاء**

- 231 1- الفاصلة . . . . .
- 231 2- الفَصْل . . . . .

233 **القاف**

- 233 1- القافية . . . . .
- 242 2- القبض . . . . .
- 244 3- القَصْر . . . . .
- 245 4- القَصْم . . . . .
- 246 5- القصيد (القصيدة) . . . . .
- 246 6- قصيدة النثر . . . . .

- 7- القطف . . . . . 250  
8- القطع . . . . . 251  
9- القوما . . . . . 251

### الكاف 253

- 1- الكان وكان . . . . . 253  
2- الكشف . . . . . 254  
3- الكف . . . . . 256

### اللام 257

- 1- لزوم ما لا يلزم . . . . . 257

### الميم 259

- 1- المُتَدَارِك . . . . . 259  
2- المُتَرَادِف . . . . . 260  
3- المُتَرَاكِب . . . . . 260  
4- المُتَكَاوِس . . . . . 261  
5- المُتَوَاتِر . . . . . 261  
6- المجرى . . . . . 262  
7- المخلع . . . . . 263  
8- الخمس . . . . . 264  
9- المُرَاقِبَةُ . . . . . 267  
10- المزدوج . . . . . 268

268	11- المسمط . . . . .
271	12- المشطور . . . . .
272	13- المشكُّول . . . . .
272	14- المصمت . . . . .
273	15- المُعاقبة . . . . .
275	16- المعرى . . . . .
275	17- المقطع . . . . .
277	18- المكافئة . . . . .
277	19- المكبول . . . . .
277	20- المنهوك . . . . .
278	21- الموائيا . . . . .
280	22- الموسيقى الداخلية . . . . .
298	23- الموشح . . . . .
303	24- الموفور . . . . .

### 305 \_\_\_\_\_ النون

305	1- الثَّفَاز . . . . .
305	2- النقص . . . . .

### 307 \_\_\_\_\_ الواو

307	1- الوند . . . . .
309	2- الوزن . . . . .

311	3- الوصل . . . . .
312	4- الوقف . . . . .
313	5- الوقف . . . . .

325 \_\_\_\_\_ المصادر والمراجع

## المقدمة:

يجسد الكتاب الدرس العروضي المعاصر في ثلاثة مسارات متكاملة:  
الأول: المسار المدرسي الذي يقتضي انتعريف بأبجديات علم العروض والقافية من حيث التعريف والتمثيل. والثاني: مسار المرحلة الجامعية الذي يعتني بالتعريف والتمثيل والتعليل والربط والتفريق والاستنتاج. والثالث: مسار الدراسات العليا الذي يهتم بالدراسة الرأسية للقضايا العروضية. وهي مسارات ثلاثة تكفل بها الكتاب. ويمين الكتاب الأبعاد الدلالية والإيقاعية لمصطلحات العروض والقافية، ويحرص على تأصيل المصطلحات بالربط بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي لإظهار علاقة المصطلح بالبيئة العربية؛ تلك العلاقة التي تسهم في تخليص المصطلح من غرابته وتقريبه دلالاته إلى الأذهان. وقد دأب دارسو العروض على الشكوى من صعوبة علم العروض وبخاصة تعدد مصطلحات الزحاف والعلل العروضية وتداخلها وتشابهاها وكثرة مصطلحاتها، ومن القافية وما يتعلق بها من حروف وحركات وغيوب، وقد بالغ بعضهم حينما زعم أن المعنى اللغوي لكلمة العروض تعني الطريق الضيق بين جبلين، ولهذا سمي علم العروض بهذا الاسم تشبيها لصعوبته بصعوبة المشي في الطريق بين جبلين، ولهذا ينبري الكتاب للرد على المزاعم التي تتهم علم العروض بالتعقيد والصعوبة؛ فيعمد إلى حزمة من التقنيات المنهجية التي تضمن تخليص المصطلح من الإشكاليات التي توهمها بعض الدارسين.

ومن أبرز التقنيات المنهجية في عرض مصطلحات العروض والقافية الاستهلال بالمعنى اللغوي (المعجمي) للمصطلح بهدف ربط معنى المصطلح بالسباق الاجتماعي والبيئي، وهو ربط يقضي إلى نقل المصطلح من دلالاته المجردة إلى دلالة حسية تتجلى في مظاهر الحياة الاجتماعية وعناصر البيئة؛ فمصطلح (الخبز) - على سبيل المثال - يعني حذف الحرف الساكن الثاني من التفعيلة، ويقضي الخبز العروضي إلى تقصير أو تقليص معاحة التفعيلة، وهو ما يناظر خبز أو تقليص الثوب أو القميص، كما تحرص منهجية الكتاب على رصد العلاقة الدلالية بين المعنى

الفوي والمعنى الاصطلاحي، فالعلاقة الدلالية بين خبن التفعيلة وخبن الثوب تتجاوز دلالة التقصير أو التقليل إلى الدلالة الموضوعية؛ فخبن الثوب يتم من طرفه، وكذلك خبن التفعيلة يتم من أولها، أي من الصيب الأول منها.

وتسعى منهجية الكتاب إلى الموازنة بين المصطلحات التي تتشابه في دلالتها الاصطلاحية منعا لحدوث لبس لدى الدارس، فالتذييل والترفيل - مثلا - هما من علل الزيادة، والفرق بينهما أن الزيادة في التذييل أقل من الزيادة في الترفيل، فتفعيلة مستعلن (- ب - -) حينما يطرا عليها تذييل تتحول إلى مستعلن (- ب - -)، وهذا يعني أن المقطع الطويل الأخير تحول إلى مقطع زائد الطول. أما تفعيلة متفاعلن (ب - ب - ب -) حينما يطرا عليها ترفيل تتحول إلى متفاعلاتن (ب - ب - ب - -)، وهذا يعني أن مقطعا ملويلا زاد على أصل التفعيلة، وينظر هذا الفرق في الزيادة الفرق بين الثوب المذيل والثوب المرفل؛ فطول الثوب المذيل أقل من طول الثوب المرفل؛ فذيل الثوب المذيل يجر على الأرض دون أن يُركل بالرجل، أما ذيل الثوب المرفل فيجر على الأرض ويمكن ركله بالرجل، فالرَفْلُ جَرُّ الذيل وَرَكْضُهُ بِالرَّجْلِ.

ولا يخفى أن أي علم يحتاج إلى معايير وضوابط ومصطلحات تحفظ له مفاهيمه وأصوله ونظرياته فكما أن صنعة النحو وضعت ليعاى بها اللسان من فضيحة اللحن فكذلك علم العروض وضع ليعاى به الشعر من خلل الوزن، فلولاه لاختلفت الأوزان واختلفت الألحان وانحرفت الطباع عن الصواب انحراف الألسنة عن الإعراب<sup>(1)</sup> ومن هنا تتجلى أهمية دراسة مصطلحات العروض على اعتبار أنه علم الشعر ومعياره، وقطبه الذي عليه مداره، به يُعرف الصحيح من السقيم والعليل من السليم، وعليه تبنى قواعد الشعر، وبه يسلّم من الأود والكسر<sup>(2)</sup>.

(1) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: الميون الغامرة على عجايب الرامة. تحقيق: الحسني حسن

عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 233

(2) المرجع نفسه ص 235

ويتجاوز الكتاب الغاية التعليمية إلى تشكيل البنية التحتية للذائقة الموسيقية للقارئ أو المبتدئ بكتابة الشعر، ولا يخفى أن ملكة التنويع الموسيقي للشعر تحتاج إلى التوجيه والضبط والصقل، لهذا تكفل الكتاب بضوابط الذائقة الموسيقية، إذ إن شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى؛ فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته، نرى ذلك عند اليونان القدماء، فهو ميروس كان يغني شعره على أداة موسيقية خاصة، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين؛ فقد كانت توجد في العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتقنيه وهي المعروفة باسم تروبادور "Troubadours"، ولا يزال "الشاعر" معروفاً في الريف، وهو يلقي أشعار أبي زيد الهلالي وعنترة وغيرهما، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أدواته الموسيقية المعروفة باسم "الرّباب"<sup>(1)</sup> وما جعلت العرب الشعر موزوناً إلا لمد الصوت والدندنة وتولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور<sup>(2)</sup>

وغاية الشعر أسمى من دلالات معجمية، فلو كان المعنى هو الهدف المنشود من الشعر لكان النثر أيسر صنعة وأقرب دلالة، فالشعر لا يؤدي غايته منفصلاً عن وهج الإيقاع الذي يجعل المعنى أكثر تأثيراً وإثارة إذ ((إن من أخطر أسرار الشعر غير العلنة تلك الجذوة الإيقاعية والموسيقية السرية التي تمتلئ بها القصيدة والتي تجعل من لغتها الاعتيادية لغة شعرية مثورة ومشحونة بكهيرات مستفزة وغير مرئية، لها القدرة على التأثير على المخيلة والسمع والأعصاب بطريقة مذهلة))<sup>(3)</sup>

وتتقاطع أهداف الكتاب مع المفاصل الرئيسة لكلمة ألقاها كمال محمد بشر في ندوة "قضايا الشعر المعاصر في قوله: (لتصبح دراسة العروض مجدية إذا

(1) ضيف، شوقي: الفن ومطاميه في الشعر العربي. دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، ب، ت. ص 41

(2) الأبيهي، «هبة الدين محمد بن أحمد بن منصور: المستطرف في كل فن مستطرف. عالم الكتب، بيروت، ط

1، 1419 هـ، ص 320

(3) نازر، فاضل: الصوت الآخر — الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة

الأولى، 1992، ص 288

تمت في ضوء شرطين: أن تكون وسيلة لتحقيق غرض، وليست غاية في ذاتها، وإذا درسنا هذه القواعد جيداً بوعي، ليس القصد منها أن يعرف الدارس البيت عروضياً، ومعرفة البحر الذي جاءت القصيدة فيه، لأن مثل هذه الغاية إذا اتخذناها هدفاً لا تساوي في قيمتها أكثر مما يساويه حلُّ الكلمات المتقاطعة في الصحف والمجلات. نعم، من المهم في المرحلة الأولى أن نُعنى بمصطلحات العلم، وأن نتعرف إلى البحور وقواعد القافية، ولكن الغرض من الدراسة لا يتحقق إلا حين تستطيع الأذن، إلى جانب التركيز الذهني، أن تقوم بكل هذا في سرعة ودقة، وأن تتعرف آلياً إلى الوحدات النغمية، عن طريق التمكن من معرفة البحور، وما يدخلها من زخافات وغلل<sup>(١)</sup>

(١) من كلمة الدكتور كمال عماد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "فصيلة النثر". عُقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الخادي والمشرين من شهر فبراير سنة 1998م.



## الفقرة

## 1-الاقتصاد

هو زخاف يقع على التفضيلة الأولى من البيت، ولا يقع في تفاعيل الحشو، كالخرم في الطويل والوافر والرجح والمتنارب.<sup>(1)</sup> ومن أمثلة الخرم في الطويل :

من آل نعم أنت غلام قبيح  
غداة غم أم رائح فمجهور  
- اب - - اب - - اب - ب -  
- اب - ب - اب - ب -  
فولن مضاعلن فعولن مضاعلن  
فولن مضاعلن فعولن مضاعلن

فأصل التعميلة (عولن) فعولن. فقد حذف أول فعولن في بداية البيت، ولا تحذف الفاء من فعولن في حشو البيت البتة، وكذلك أول مُفاعِلَتْنِ وأول مُفاعِلِين يُحذفان في أول البيت في الواهر والهج في التعميلة الأولى دون الحشو. ومن أمثلة الخرم في الواهر:

إن نزل السماء بأرض قوم      رعيها وإن كانوا غضايا  
- ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -  
فاعلتن مفاعلتن فعولن      مضاعلتن مضاعلتن فعولن  
فأصل تفعيلة (فاعلتن) مضاعلتن.

1) لسان العرب: بذا. وانظر: الدمامي، بلور الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائرة على محايلا  
للمرارة، تحقيق: الحسانى حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 130

## 2- الإجازة

أَجَازَهُ: خَلَفَهُ وَقَطَعَهُ.<sup>(1)</sup> ويقال: إن اشتقاق الإجازة من أجزت الحبل إذا خالفت بين قواه.<sup>(2)</sup> أما المعنى الاصطلاحي فقد اختلف فيه العروضيون على النحو الآتي:

أولاً: مفهوم الإجازة وفق مخارج الحروف

الإجازة عند ثعلب، تقارب حروف الروي في المخرج كالعين والغين، والسين والشين، والطاء والثاء ويمثل ثعلب يقول الشاعر:

قَبِحتُ من سالفَةٍ ومن مَسَدُغٍ      كانها كَشِيَةٌ ضَبٌّ في صَقَعٍ  
وقول الشاعر:

أَلَدْتُ من ظَهْرِ فَرَسٍ      نَوَمٌ على بَطْنِ فَرَسٍ  
وقول آخر:

رُبُّ شَتَمٍ سَمِعْتَهُ فَتَصَامَمَ      تَوْعُشِي تَرَكَتَهُ فَكَفِيتُ  
يَنْفَعُ الطَّيْبَ القَلِيلُ من الرُّزِّ      قِيْلَ لَا يَنْفَعُ الكَثِيرُ الخَبِيثُ

فجمعوا بين العين والغين، والسين والشين، والطاء والثاء.<sup>(3)</sup>

وتشبه الأمثلة التي ساقها ثعلب إلى إشكالية في مفهوم الإجازة؛ إذ إن تقارب الحروف لم يقع في كلمات القافية فعسب، بل وقع في كلمة القافية للبيت الواحد، ووقع في شطري البيت، فهل الإجازة عند ثعلب تعني تقارب حروف الروي في أبيات متتابعة أم تقارب نهاية الشطرين في الحرف الأخير؟

(1) لسان العرب: حوز

(2) هارون، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978، ص 18

(3) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995، ص 65

وذهب الدماميني إلى أن الإجازة هي اختزان حرف الروي بحرف يخالفه في المخرج،  
نحو قول الشاعر:

خليلي سيرا وأتركك الرجل إنني      بهلكة والعافيات تسدور  
فبيناه يشري رحله قال قائل      لمن جمل رخو الملائم نجيب

فجمع بين الراء والياء وبينهما تباعد في المخرج<sup>(1)</sup> فالراء صوت ثنوي، والياء صوت شفوي ثنائي، ولا نجد فرقاً جوهرياً بين مفهوم الإجازة عند ثعلب ومفهومها عند الدماميني؛ فتعطب يسمى العلاقة المخرجية بين الحرفين تقارباً، والدماميني يسميها اختلافاً، والمخرج المتقارب هو المخرج المختلف وليس مخرجاً متماثلاً؛ إذ لا فرق في قولنا: إن مخرج الراء متقارب من مخرج الياء، وقولنا: إن مخرج الراء مختلف عن مخرج الياء.

والإجازة عند الخليل أن تكون القافية طاءً والأخرى دالاً ونحو ذلك، وهو الإكفاء.<sup>(2)</sup>

ثانياً: مفهوم الإجازة وفق حركات القافية

الإجازة في الشعر أن يكون الحرف الذي يقع قبل حرف الروي مضموماً ثم يكسر أو يفتح ويكون حرف الروي مقفلاً.<sup>(3)</sup> وهو مفهوم سناد التوجيه - كما سميتين لنا فيما بعد - .

ومنهم من جعل الإجازة اختلاف حركة الروي فيما كان وصله هاء ساكنة خاصة، وأنشدوا:

الحميد لله الذي      يعفو ويسبب شد انتقاماً في  
في كسرهم ورضاهم      لا يستطيعون امتصاصاً

(1) الدماميني، بحر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العمون الفاصلة على عهايا الرمزة، ص 247

(2) للصبر نفسه، ج 1، ص 155. وانظر: لسان العرب: جوز

(3) القعيراني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في خاصن الشعر وآدابه ونقدته، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972، ج 1، ص 167. وانظر: لسان العرب: جوز

وأنشد آخرون في مثل ذلك، إلا أن منهم من أطلق الهاء:

فديت من أنصفتي في الهوى      حتى إذا أحصاه ملأه  
آمن ما كنت، ومن ذا الذي      قبلي صفا العيش له كله؟

ويضيف القيرواني الإجازة اختلاف حركات ما قبل الروي، وهو مأخوذ من إجازة الحبل، وهو: تراكب قواف بعضها على بعض، فكان هذا اختلفت قوى حركاته. وقد حكى ابن قتيبة عن ابن الأعرابي مثل قول أبي عبد الله، وقال: هو مأخوذ من إجازة الحبل والوتر.<sup>(1)</sup>

ثالثاً: مفهوم الإجازة من حيث نظم الشعر

الإجازة في الشعر أن يُتم مصراع غيرك،<sup>(2)</sup> أي أن ينظم شاعر شطراً أول، ويجهزه آخر بالسطر الثاني، كقول أحدهم يصف ماء نهر جمده مرثئسيماً، وكان بالقرب منه فتاة أعرابية.

فقال: عقد الريح على الماء زرد

فقالت: يا له درعاً مقيماً لو جمد

وقال أبو نواس: عذب الماء وطابا

فقال أبو العتاهية: حبذا الماء شراباً<sup>(3)</sup>

والإجازة كذلك بناء الشاعر بيتاً أو قسمياً يزيد على ما قبله، وربما أجاز بيتاً أو قسمياً بأبيات كثيرة، فلما ما أجز فيه قسم بقميم فقول بعضهم لأبي العتاهية:

أجز برد الماء وطابا

(1) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، المسنة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 155

(2) لسان العرب: صرع

(3) السراج بمحمد علي: الباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض والنقطة والمثل.

الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 198

فقال: حبذا الماء شراباً

وأما ما أجهز فيه بيت بيت فقول حسان بن ثابت وقد أرق ذات ليلة فقال:

متاريك أذناب الأمور إذا اعترت أخذنا الفروع واجتنبنا أصولها

وأجبل، فقالت ابنته: يا أبت، لا أجهز عنك، فقال: أوعندك ذلك؟ قالت:

بلى، قال: فافعلي، فقالت:

مقاويل للمعروف خرس عن الخنا كرام يماطون المشيرة سولها

قال: فحمي الشيخ عند ذلك، فقال:

وقافية مثل السنان ردفها تناولت من جو السماء نزولها

فقالت ابنته:

براهما الذي لا ينطق الشعر عنده ويعجز عن أمثالها أن يقولها

وذكر أن العباس بن الأحنف دخل على الذلفاء فقال: أجهزي عني هذا البيت:

أهدى له أحبابه أترجة فبكى وأشفق من عيافة زاجر

فقالت غير مفكرة:

خاف التلون إذ أتته لأنها لونها باملتها خلاف الظاهر

فحلف لها بكل الأيمان، وكانت تعزه، لئن ظهر البيت إن دخلت منزلكم

أبدأ، وأضافه إلى بيته. <sup>(1)</sup> ولا يخلو مفهوم الإجازة في نظم الشعر من ازدواجية في

المفهوم؛ فهو يجمع بين إجازة الشطر، وإجازة البيت.

وتجاوز خلاف العروضيين مفهوم الإجازة إلى لفظ المصلح؛ فبعضهم يرى أن

لفظه إجازة بالزاي، وبعضهم يرى أنه إجازة بالراء، ويبدو أن اختلاف لفظ المصطلح

يرتبط بالخلاف بين الكوفيين والبصريين، فقد قال المهلب: ورأيت بخط الطوسي

والسكري بالراء، وهو قول الكوفيين، فأما البصريون فيقولون الإجازة بالزاي. <sup>(2)</sup>

(1) القزويني، ابن رشيقي: الممنه. ج 2، ص 89

(2) القزويني، ابن رشيقي: الممنه. ج 1، ص 167

واختلف العروضيون حول الأصل اللغوي للإجارة، فقال بعضهم: الإجارة في القوافي مشتقة من الجوار في السكنى والذمام، ألا ترى أنها فيما تقارب من الحروف، فكأن الحرف جاور الآخر ودخل في ذمامه، وقال قوم: بل هي من الجور، كأن القافية جارت، أي: خالفت القصد.<sup>(1)</sup>

### 3- الاستدعاء (القافية المستدعاة)

حينما يتم معنى البيت قبل تمام وزنه وقافيته، يلجأ الشاعر إلى إتمام كلمة لإتمام الوزن وروي القافية، فتأتي الكلمة المتعممة أو المستدعاة نافرة في سياقها الدلالي. يقول ابن منان من القوافي التي جاءت حشواً لأجل حرف الروي من غير معنى يختص به، قول أبي عدي القرشي:

ووقيت الحثوف من وارث وا      لو أبقالك صالحاً رب هود

فليس في تسمية الباري تبارك وتعالى: رب هود معنى ولا وجه لذلك إلا أن القصيدة دالية، وإلا فهو تعالى رب نوح وهود وكل أحد، وهذا كثير في الأشعار الضعيفة.<sup>(2)</sup> فقد تم المعنى قبل كلمة (هود)، لكن وزن البيت بحاجة إلى مقطعين طويلين (هود - -)، والقصيدة دالية، وكلمة هود تقي بالوزن والقافية، ولكنها لا تخدم المعنى العام للبيت. ولعل تسمية القافية مستدعاة تعود إلى معنى "الدعي" وهو الولد المنسوب إلى غير أبيه، وذلك تشبيهاً لكلمة القافية التي لا تتسجم مع معنى البيت بالولد الذي ينسب إلى غير أبيه.

وفي قول بشار:

لله درّه تساؤ من بني جُشم      ما أحسن العَيْنَ والخُلَيْنَ والثَّابَا

ينتهي معنى البيت قبل كلمة (والتابا)، لكن حاجة الشاعر لوزن (والتابا)، وحاجة الشاعر إلى روي الباء جعلته يقحم الكلمة، فأفسد المعنى، لأنه معنى التاب لا ينسجم مع سياق الغزل، فليس من المستغاب أن يقل الشاعر بأنياب محبوبته 1

(1) القوراني، ابن رشي: المعلقة ج 1، ص 167

(2) الحفاجي، ابن منان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط 1، 1982، ص 64

ويقول القيرواني: ما أعجب السيد الحميري في قوله:

أقسم بالفجر وبالعشر	والشفع والوتر ورب لقمان
في منزل محكم نساطق	بنور آيات وبرهسان
هالفجر فجر الصبح والعشر عش	ر النحر والشفع نجيان
محمد وابن أبي طالب	والوتر رب العزة الباني
باني سموات بناها بلا	تقدير إنس ولا جان

فانظر إلى قوله "رب لقمان" ما أكثر قلقه وأشد رككته!! وأما قوله "الباني" فقد خرج فيه من حد اللين والبرد، وتجاوز فيه الغاية في ثقل الروح، والله حسيبه.

ومن أناشيد قدامة قول علي بن محمد صاحب البصرة:

وسابغة الأذيال زغف مفاضة      تكنفها مني تجاد مخطوط

فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط التجاد، وهذا أقل ما في تكلف القوافي الشاردة إذا ركبها غير فارسها، وراضها غير سائسها.<sup>(1)</sup>

وينبه حازم القرطاجني إلى التعالق الدلالي بين كلمة القافية والسياق الكلي أو الجزئي للبيت بقوله: ((وقد تختلف حال من يبني أوائل لكلام على آخره بحسب ما يمرض من أحوال الخاطر فتارة يبني على القافية جميع البيت، وتارة شطره أو أكثره، ثم يسد الثلمة الباقية بما يناسب الكلام وما تقدمه. وكذلك من يبني آخر الكلام على أوله قد يعرض له تقيض هذه الحال فيبني الكلام من أوله إلى آخره إذا سنحت له القافية بيسر، أو يكمل بناء الشطر الأول أو أكثر من الشطر، ثم يتم الباقي بما تتيسر له فيه القافية.))<sup>(2)</sup>

(1) القوواني، ابن رقيق: العمدة. ج 2، ص 73

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 281

ومن المفيد أن نشير إلى مصطلح "الإيفال" الذي يتفق ويختلف عن مصطلح القافية المستدعاة. لنقف أولاً على المعنى اللغوي والاصطلاحي للإيفال ثم نشرع بالموازنة بينهما فالوَعْلُ والوَاعِلُ الذي يدخل على القوم في طعامهم وشرابهم من غير أن يدعوه إليه أو يتفق معهم مثل ما أنفقوا، وأوَعَلَ القوم إذا أمتعوا في سيرهم داخلين بين ظهرائي الحيال أو في أرض العدو وكذلك توَعَّلوا وتَفَعَّلوا<sup>(1)</sup>. فالمعنى اللغوي يسود حول الزيادة على الأصل، وكذلك المعنى الاصطلاحي وهو أن يستكمل الشاعر معنى بيت الشعر بتمامه قبل أن يأتي بقافيته، فإذا أراد الإتيان بها ليكون الكلام شعراً أفاد بها معنى زائداً على معنى البيت، فكان المتكلم قد تجاوز حد المعنى الذي هو آخذ فيه، وبلغ إلى زيادته عن الحد.

ومن الإيفال قول امرئ القيس:

كأن عيون الوحش حول خيائنا وأرحنا الجزع الذي لم يتقب

فقد تم معنى التشبيه قبل القافية، فقد شبه عيون البقر الوحشي بالجزع وهو خرز فيه بياض وسواد، ولكن الإيفال في قوله: (الذي لم يتقب) توضيح للمعنى، لأن عيون الوحش غير مثقبة، وينبغي أن يكون الخرز غير مثقب ليتم التقاسم بين الشبه والمشبه به. وقال زهير:

كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم

فقد تم المعنى قبل القافية، ولكنه أوغل في قوله: (لم يحطم)، لأن حب الفنا إذا كُسر لا يكون أحمر. ((أوغل في التشبيه إيفالاً بتشبيهه ما يتأثر من فتات الأرجوان بحب الفنا الذي لم يحطم؛ لأنه أحمر الظاهر أبيض الباطن، فإذا لم يحطم لم يظهر فيه بياض البتة، وكان خالص الحمرة))<sup>(2)</sup>

ومن الإيفال قول الأعشى:

كتاطح صخرة يوماً ليفلقها هلم يضرها وأومي قرنه الوعل

(1) انظر: لسان العرب: مادة وعل

(2) القمرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 2، ص 58



فقد تم المثل بقوله: وأوهى قرنه، فلما احتاج إلى القافية قال "الوعل" ... قلت: وكيف صار الوعل مفضلاً على شكل ما ينطج؟ قال: لأنه ينحط من قنة الجبل على قرنه فلا يضيره. (1)

فالإيقال والاستدعاء يتفقان في أن معنى البيت يتم قبل تمام الوزن والقافية، ويختلفان في أن الإيقال يزيد المعنى وضوحاً وتأكيذاً وجمالاً وإشارة، والاستدعاء تفسد المعنى، لأن الشاعر ينج بها لإتمام الوزن والقافية.

#### 4- الإشباع

تفيد مادة شبع القوة والتمسك والامتلاء والارتواء، نقول: حَبِلَ شَبِيعُ الثَّلَّةِ مَتِيناً وَثَلَّثَهُ صَوْفُهُ وَشَعْرُهُ وَوَبَّرَهُ وَالْجَمْعُ شَبِيعٌ، وكذلك الثوب، يقال: ثوب شَبِيعُ الغزل أي كثيره، وثياب شَبِيعٌ وَرَجُلٌ مُشَبَّعٌ القلبِ وَشَبِيعُ العقلِ وَمُشَبَّعُهُ مَتِينُهُ وَشَبِيعُ عقله فهو شَبِيعٌ مَتْنٌ وَأَشْبَعَ الثوبَ وَغَيْرَهُ رَوَاهُ صَيْفٌ. (2) ويرى التنوخي أن الأصل اللغوي للإشباع العروضي مأخوذ من قولنا: أشبعت الثوب: إذا أحكمته وقويته. (3) أما في الاصطلاح فالإشباع هو حركة الحرف الذي يقع بين التأسيس والرؤي، وهو الدخيل، نحو قول الشاعر:

يُزِيدُ يَفْضُ الطرفَ دوني كأنما زوى بينَ عينيَّ عليَّ المحاجمُ  
فالألف تأسيس والدخيل والميم روي، وكسرة الجيم هي الإشباع في كلمة (المحاجم) وقيل الإشباع اختلاف تلك الحركة إذا كان الرؤي مقيداً. (4) وهذا هو سناد التوجيه كما سيأتي بيانه.

ويربط ابن جني بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي من خلال معنى القوة والتمسك، ففي اللغة يقيد الإشباع القوة والإحكام، نحو أشبعت الثوب إذا قويته

(1) الفيرواني (ابن رشيق): المصنف، ج 2، ص 57

(2) لسان العرب: مادة شبع

(3) التنوخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي، ص 11

(4) لسان العرب: شبع

وأحكامه، وكذلك فإن الحرف المتحرك (حركة الدخيل) أقوى من الحرف الساكن، وهو ما يفهم من قول ابن جني: (( سُمِّيَ بذلك من قبل أنه ليس قبل الروي حرف مسمى إلا ساكناً أعني التأسيس والرَّدْف فلما جاء الدخيل متحركاً مخالفاً للتأسيس والرَّدْف صارت الحركة فيه كالإشباع له، وذلك لزيادة المتحرك على الساكن لاعتماده بالحركة وتمكنه بها ))<sup>(1)</sup>

واللافت أن تغير حركة الدخيل (الإشباع) يجوز تغييرها عند الخليل، ولا يجوز عند الأخفش<sup>(2)</sup> الذي يرى أن العرب لزمتهما في كثير من أشعارها. ولا يحسن أن يجتمع فتح مع كسر، ولا كسر مع ضم، لأن ذلك لم يقل إلا قليلاً.<sup>(3)</sup> أما العروضيون المحدثون فلا يجيزون تغير حركة الإشباع، وإذا وقع تغير في حركة الإشباع فهو عيب يسمى سناد الإشباع، كما سيوضح فيما هو آت. والإشباع كذلك إطالة صوت حركة آخر حرف في الشطر الأول، وحركة آخر حرف في الشطر الثاني، ففي قول الشاعر:

فقا نبك من ذكرى حبيب ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدخول فحوامل  
تتحول حركة اللام في (منزل) إلى حركة طويلة (ياء)، وتنطق (منزلي). وفي قول الشاعر:

ويي مما رمتك به الليالي جراحات لها في القلب عمق  
تتحول حركة القاف في (عمق) إلى حركة طويلة (واو)، وتنطق (عمقو).

ولا يقتصر الإشباع على نهاية الشطرين، فيقع في حشو البيت في ثلاثة مواضع، وهي:

1. حركة الضمير الفاعل المفرد إذا كان مسبوقةً بساكن، نحو: حركة الهاء في (منه - ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتتطو (منهو - -).
2. حركة الضمير الفاعل المفرد إذا كان مسبوقةً بمتحرك، نحو: حركة الهاء في (وجهه - ب ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتتطو (وجهو - ب -).

(1) لسان العرب: شع.

(2) المعلة. ج 1، ص 161. وانظر لسان العرب: شع.

(3) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوالي. ص 37، 38.

3. حركة الضمير الغائب المفرد إذا كان مسبوقاً بحركة طويلة، نحو: حركة الهاء في (معلوم ب - ب - ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتتعلق (معلوم ب - ب - ب - ).

## 5- الإصراف

الصَّرْفُ رُدُّ الشَّيْءِ عَنْ وَجْهِهِ، وَصَرَفَ الشَّيْءَ أَعْمَلَهُ فِي غَيْرِ وَجْهِهِ، كَأَنَّهُ يُصَرِّفُهُ عَنْ وَجْهِهِ إِلَى وَجْهِهِ. وَالصَّرِيفُ السَّعْفُ الْيَاسُ الْوَاحِدَةُ صَرِيفَةٌ. وفي العروض: أَصْرَفَ الشَّاعِرُ شِعْرَهُ يُصَرِّفُهُ إِصْرَافاً إِذَا أَقْوَى فِيهِ وَخَالَفَ بَيْنَ الْقَافِيَتَيْنِ<sup>(1)</sup>. وقيل: إِذَا قَوَّيْنِ الْمَجْرَى وَهُوَ تَحْرِيكُ الرَّوْيِ يَمَا هُوَ بَعِيدٌ مِنْهُ وَهُوَ الْفَتْحَةُ مَعَ الضَّمَّةِ أَوْ مَعَ الْكَسْرِ فَذَلِكَ هُوَ الْإِصْرَافُ، نَحْوُ قَوْلِ الشَّاعِرِ: (2)

عَرِينٌ مِنْ عَرِينَةٍ لَيْسَ مِنْهَا      بَرِثِمَتْ إِلَى عَرِينَةٍ مِنْ عَرِينٍ  
عَرَقًا جَعْفَرًا وَيَنِي عَيْبٍ      وَأَنْكَرْنَا زَعَانِفَ آخَرِينَ

وسيتضح لنا فيما سيأتي أن الإصراف هو الإقواء.

وينقل القيرواني أن الإصراف مثل الإجازة، وهو أن تكون القافية دالاً والأخرى طاءً، والقصيدة مصروفة، ولذلك قال الشاعر:

مَقُومَةٌ قَوَافِيهَا وَلَيْسَتْ      بِمَصْرُوفَةٍ الرَّوْيِ وَلَا سَنَادٌ<sup>(3)</sup>

## 6- الإضمار

نقول: أَضْمَرْتُ صَرَفَ الْحَرْفِ إِذَا كَانَ مُتَحَرِّكاً فَأَسْكَنْتَهُ، وَأَضْمَرْتُ فِي نَفْسِي شَيْئاً، وَالْمُضْمَرُّ هُوَ سُكُونُ التَّاءِ مِنْ مُتَقَاعِلٍ فِي الْكَامِلِ حَتَّى يُصِيرَ مُتَقَاعِلًا<sup>(4)</sup>. وقيل: هو مأخوذ من قولك أضممت البعير، إذا جعلته ضامراً مهزولاً،

(1) لسان العرب: صرف

(2) الدمامي: يرد الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: المعين الغامزة على عجايب الرمزة. ص 246

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 167

(4) لسان العرب: ضمير

وذلك لأن حركة الجزء لما ذهبت وأعيقها المعكون ضعف بسبب ذلك هشبه  
بالضامر المهزول<sup>(1)</sup> ومثاله:

إنني لأجبن من فراق أحبتي وتحسن نفسي بالحمام فأشجع  
- - - ب - أب - ب - أب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -  
متفاعل متفاعل متفاعل متفاعل متفاعل متفاعل متفاعل متفاعل

والقاسم المشترك بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للإضمار هو  
الإخفاء، فالإضمار في النفس هو الإخفاء، وتسمية ضمير الإنسان بهذا الاسم من  
هذا القبيل؛ فما يعلية الضمير على صاحبه أمر مخفي، كما أن انضمامه في اللفه  
(المنفصل والمتصل والمستتر) سميت بهذا الاسم لأنها تخفي الاسم الظاهر، وتوب عنه  
في الدلالة، ((ولما كانت حركة الحرف تميزه وتظهره وأسقطت كان إسقاطها  
إخفاء لبعض الحروف، فسمي لذلك إضماراً. ومنه سميت الأسماء العائدة إلى الظاهر  
ضمائر لأنها تخفي معانيها بالنسبة إليها.))<sup>(2)</sup> وكذلك الأمر في الإضمار العروضي  
فهو إخفاء حركة التاء في تفعيله (متفاعل) في الكامل .

## 7- الاعتماد

اعْتَمَدْتُ عَلَى الشَّيْءِ إِذَا كُنْتُ عَلَيْهِ، وَاِعْتَمَدْتُ عَلَيْهِ فِي كَذَا أَيِ اتَّكَلْتُ  
عَلَيْهِ. والاعتماد اسم لكل سبب زاحفته، وإنما سمي بذلك لأن الزحاف يقع على  
الأسباب لاعتمادها على الأوتاد<sup>(3)</sup>. فخي قول الشاعر:

أقبل الليل واتخذت طريقي لك والسنجم مؤنسي ورفيقي  
- - - ب - أب - ب - أب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -  
فاعلاتن متعلن فاعلاتن فاعلاتن متعلن فاعلاتن

(1) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على غيايا الرامة. ص 81

(2) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على غيايا الرامة. ص 81

(3) نساك العرب: عماد

وقع زحاف في التفعيلات باستثناء التفعيلة الأولى، والزحاف وقع على الأسباب دون الأوتاد، فتفعيلة (متعلن ب - ب -) أصلها (مستعلن - ب -)، وقد وقع الزحاف على السبب الأول (مس)، وكذلك تفعيلة (معلاتن ب ب - -) أصلها (معلاتن - ب - -)، وقد وقع الزحاف على السبب الأول (فا). ويرى بعض العروضيين أن الاعتماد عند الجمهور لا يطلق إلا على قبض فمعلن في الطويل إذا كان قبل الضرب المحذوف يليه، وعلى سلامة نونه قبل الضرب الأبتري في المتقارب.<sup>(1)</sup> أو قبل عروض المتقارب الثانية المحذوفة إذا دخلها القطع.<sup>(2)</sup>

## 8- الإقعاد

الإقْعَادُ في اللغة دَاءٌ يَأْخُذُ الْإِبِلَ وَالنَّجَاطِبَ فِي أَوْرَاحِهَا، وَهُوَ شَبْهُ مَيْلِ الْعُجْزِ إِلَى الْأَرْضِ، وَقَدْ أَقْعَدَ الْبَعِيرُ هُوَ مَقْعَدُهُ، وَالْقَعْدُ أَنْ يَكُونَ بِوُضْعِهِ الْبَعِيرُ ثَلَامَةً وَاسْتَرْخَاءً<sup>(3)</sup> وَالْإِقْعَادُ فِي الْأَصْطِلَاحِ الْعَرُوضِيِّ اخْتِلَافُ (تفعيلة) العروض في بحر الكامل، وهو معيب وإن كان وَقَعَ لبعض فحول الشعراء، نحو قول امرئ القيس:

اللَّهُ أَنْجَحَ مَا طَلِبْتُ بِهِ      وَالسَّبْرُ خَيْرٌ حَقِيقَةُ الرَّجُلِ

- - - ب - أب - ب - أب - ب - ب -      - - - ب - أب - ب - أب - ب - ب -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

يعد قوله:

يَا رَبِّ غَانِيَةً تَرَكْتُ وَصَالَهَا      وَمَشَيْتُ مَتَسَدًّا عَلَى رَسْنِي

- - - ب - أب - ب - ب - أب - ب - ب -      - - - ب - أب - ب - ب - أب - ب - ب -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فجمع بين العروض الحداء والعروض التامة.

(1) الزحاري، جاز الله: القسطل في علم العروض، (حاشية المحقق)، ص 64

(2) النمامي، بحر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: المعون الغامرة على عبايا الرامة، ص 131

(3) لسان العرب: قد

ويقصر الدماميني الإقعاد على تفعيلة (متفاعلن) في الكامل. ويفرق بين الإقعاد والتحرید، من حيث أن التحريد اختلاف الضروب حيث كانت من البحور لا يختص ببحر دون بحر، والإقعاد في العروض مختص ببحر الكامل. (1)  
والإقعاد في العروض حذف نون متفاعلن أو مستقلن وتسكين اللام، نحو قول الشاعر:

إن الكواعب إن رأيتك طاويا      وصل الشباب طوين عنك وصالا  
- - ب - أب - ب - ب - أب - ب -      - - ب - أب - ب - ب - ب - ب -  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن      متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
وقول الشاعر (الرجز):

تسرى دم العشاق في بنانها      علامة قد موهت بالورس  
ب - ب - ب - ب - أب - ب -      ب - ب - ب - ب - ب - ب -  
متفاعلن مستقلن متفاعلن      متفاعلن مستقلن متفاعلن  
وهو حذف يصيب الوقت (علن) الذي يعد مركز قوة التفعيلة، وما دام الحذف قد وقع في مركز القوة فهو ضعف في بنية التفعيلة، وينظر هذا الضعف المرض الذي يصيب الإبل.

ومن المفيد أن نشير إلى أن حذف النون وتسكين اللام من تفعيلتي متفاعلن ومستقلن الذي أطلق عليه القدماء مصطلح الإقعاد، يسميه العروضيون المحدثون القطع. وجاء في اللسان: قال الخليل: إذا كان بيت من الشعر فيه زحاف قبل له مقعد، والمقعد من الشعر ما نقصت من عروضه قوة. قال أبو عبيد: الإقواء نقصان الحروف من الفاصلة فينقص من عروض البيت قوة. وكان الخليل يسمي هذا المقعد قال أبو منصور: هذا صحيح عن الخليل، وهذا غير الزحاف وهو عيب في الشعر والزحاف ليس بعيب. (2)

[1] فنظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائرة على بحايا الرامة، ص 273

[2] لسان العرب: تعد

ويرى التتوخي أن الإقعاد خلو مطلع القصيدة من التصريع والتقفية، فحينما يبدأ الشاعر بإنشاد الشطر الأول من مطلع القصيدة يتوهم السامع أن نهاية الشطر الأول من المطلع تؤسس للتصريع أو التقفية، وحينما يتم البيت يتفاجأ السامع أن قافية الشطر الأول تختلف عن قافية الشطر الثاني، نحو قول النابغة:

جَزَى اللَّهَ عَبْسًا، عَبَسَ آلُ بَغِيضٍ      جَزَاءَ الْكِلَابِ الْعَاوِيَاتِ وَقَدْ فَعَلَ

فيظن سامع نصف هذا البيت أول وهلة أن الشاعر قد استفتح القصيدة ببيت مصرع أو مقفى (1). ولا يخفى أن معنى الضعف في الإقعاد في تعريف التتوخي يرتبط بالإيقاع الذي يتوقعه السامع من المنشد، وكان الإيقاع الذي ينتظره السامع من المنشد قد انقطع وأصابه ضعف كما يفهم من تعريف التتوخي. ويتجلى الفرق بين ما ذهب إليه التتوخي وما ذهب إليه غيره أن التتوخي اعتمد على النسق الإيقاعي الموروث في مطلع القصيدة العربية التي كانت تحرص على التصريع أو التقفية، وهو نسق يعود إلى الذوق السامي لمطلع القصيدة. أما الإقعاد عند الخليل وغيره من العروضيين فيعتمد على النظام المقطعي للتعميلة التي تتكون من أسبَاب وأوتاد.

## 9- الإقواء

أَقْوَى الحبل والوتر جعل بعض قِوَاهُ أَغْلَظَ من بعض، يقال أَقْوَيْتَ حبلَكَ، وهو حبلٌ مَقْوًى، وهو أن تُرْخِي قُوَّةً وتُغَيِّرَ قُوَّةً فلا يلبث الحبل أن يَنْقَطِعَ، ومنه الإقواء في الشعر (2). وينقل ابن رشيقي عن التعاس أن اشتقاق الإقواء من أقوت الدار إذا خلت كأن البيت خلا من هذا (الحرف) (3). وفي الاصطلاح العروضي الإقواء أن تختلف حركات الروي فيأتي بعضه مرفوعا وبعضه منصوبا أو مجرورا. ومن أمثلة الإقواء في الشعر قول النابغة الذبياني:

(1) التتوخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي، ص 3

(2) لسان العرب: قوا

(3) القوافي، ابن رشيقي: العمدة، ج 1، ص 165

أَمِنْ آلِ مَيْسَةَ رَائِحُ أَمْ مُغْتَدِي      عَجَلَانِ ذَا زَامٍ وَغَيْرَ مُزَوَّدٍ  
زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَسَدًا      وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغُرَابُ الْأَمُودُ

فوقع الإقواء في الروي بين الجر والضم وقيل أن النابغة لم يظن إلى الإقواء في الروي، فأحضر أحدهم جارية مغنية لتتشدد على مسمع النابغة، وحينما مدت صوتها في الروي ظهر اختلاف الإيقاع بين صوت الكسرة في البيت الأول وصوت الضمة في البيت الثاني، فكتبه النيباني إلى الخلل الإيقاعي فغير الشطر الثاني من البيت الثاني بقوله: (وبذاك تنعاب الغراب الأسود)، فاستقام إيقاع الروي بهذا التغيير. وينسب للنيباني في هذا السياق قوله: (( دَخَلْتُ يَثْرِبَ وَفِي شِعْرِي صَنْعَةٌ ثُمَّ خَرَجْتُ مِنْهَا وَأَنَا أَشْعُرُ الْعَرَبَ ))<sup>(1)</sup>، أو كما قال ابن قتيبة عن النابغة: (( فدخل يثرب ففتني بشعره فظن فلم يعد للإقواء ))<sup>(2)</sup> ومنه قول النابغة:

سَقَطَ النُّصَيْفُ، وَلَمْ تَرُدْ إِسْقَاطُهُ      فَتَاوَلْتُهُ وَأَتَقْتَنَا بِالْهَيْدِ  
بِمَخْضٍ رِغْصٍ كَانَ بِنَائِهِ      عَنَمٌ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَمُودُ

وقول الشاعر:

لَا بَأْسَ بِالْقَوْمِ مِنْ طُولٍ وَمِنْ عَظَمِ      جِسْمِ الْبِفَالِ، وَأَحْلَامِ الْعَصَافِيرِ  
كَأَنَّهُمْ قَصَبٌ جَوْفٌ أَسَافِلُهُ      مَتَّقَةٌ نَفْخَتْ فِيهِ الْأَعَاصِيرُ

فقد جاء الروي مجرورا ومرفوعا، كما هي الحال في المثال السابق. ويرى إبراهيم أنيس أن الإقواء خطأ نحوي وليس خطأ شعريا، فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية، لا يحفل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر. والإقواء أو الإصراف لا وجود له في الشعر العربي قديمه وحديثه. والواجب أن نبحث أمثله في شعر القدماء بين شواهد النحو، وألا يمرض لها المتحدثون عن موسيقى الشعر.<sup>(3)</sup>

(1) لسلك العرب: صرف

(2) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الديلمي: الشعر والشعراء. دار الحديث، القاهرة، ج 1، ص 96

(3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 290



والقاسم الدلالي بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي هو انضمام والقطع، فكما تضعف قوة الحبل حينما يكون جزء منه قويا وجزءه ضعيفا، ثم ينقطع بسبب هذا التفاوت بين القوة والضعف، كذلك يضعف إيقاع الروي وينقطع التسامع السمعى الإيقاعى لحركة الروي حينما تتفاوت الحركة بين ضم وفتح وكسر، فكل حركة تستقل في وقعها السمعى عن الحركة المختلفة.

والإقواء ظاهرة منتشرة في الشعر العربي، كما يُقَمُّ من قول الأخفش: قد سمعتُ مثل هذا من العرب كثيراً ما لا يحصى، قلَّ قصيدةٌ يُعْثِدُونَهَا إلّا وفيها الإقواء، ثم لا يستكرونها، وذلك لأنه لا يكسر الشعر<sup>(1)</sup> واللافت في قول الأخفش أن العرب لم يستكروا الإقواء، ولكن التراث النقدي يحوي مواقف تؤكد استنكار العرب للإقواء كما حدث للناطقة في البيتين السابقين. ويضيف الأخفش ما يشكل تناقضاً مع رأيه في السابق بقوله: أمّا الإقواء فمعيّبٌ وقد تكلمت به العرب كثيراً. وهو رفع بيتي، وجر آخر<sup>(2)</sup>.

ويحاول ابن جني تخلص الإقواء من العيب انطلاقاً من أن حركة الروي لا تظهر في حالة الوقف (التسكين) وذلك بقوله: وفي الجملة إن الإقواء وإن كان غيباً لاختلاف الصوت به فإنه قد كثر، ونقل ابن جني عن أبي علي الفارسي: إن حرف الوصل (حركة الروي) يذول في كثير من الإنشاد، فلما كان حرف الوصل غير لازم لأن الوقف يُزيله لم يُحْصَل باختلافه<sup>(3)</sup>.

ويقلب في الإقواء أن يكون اختلاف حركة الروي بين الضمة والكسرة، وقد أشار التتوخي إلى هذه الظاهرة بقوله: الإقواء أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم، ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب، فإذا وجد هذا فالأجود تسكينه، واستشهد نقلاً عن المبرد:

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 41 - 42

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 41 - 42

(3) لسان العرب: قوا

لُكَلِّفْنِي سَوِيْقَ الْكَرَمِ جَرَمٌ      وَمَا جَرَمَ وَمَا ذَاكَ السَّوِيْقُ  
وَمَا شَرِيوُهُ وَهُوَ نَهْمٌ حَلَالٌ      وَلَا قَالُوا يَوْفَى يَوْمِ سَوِيْقٍ  
فَأَوَّلَى لَمْ أَوَّلَى لَمْ أَوَّلَى      ثَلَاثًا يَسَا اِهْنُ عَنْرُو أَنْ كُثُوْقَا

فجمع ثلاث حركات - وهذا شاذ. وفي قول الشاعر:

أَكَلَتْ شُوَيْهَةً وَقَعَفَتْ قَوْمًا      بِشَاتِهِمْ وَأَنْتَ لَهُمْ رَيْسُ  
عُنْدِيَتْ بِذَرْهَا وَزَوَيْتَ مِنْهَا      فَمَنْ أَتَبَاكَ أَنْ أَبَاكَ ذَيْبُ  
إِذَا كَانَ الطَّبَاعَ طِبَاعَ مَنُوْءٍ      فَلَيْسَ بِسَافِحٍ أَدْبُ الْأَرَيْسِ

وقع الإقواء بين الضم والجر، ويعلق التتوخي بقوله: وهذا غلط من العرب لا يحمل مثلاً ولا يقاس عليه. ويجوز أن يكون الوقوف على أواخر الأبيات يسوغ ذلك لهم. (1)

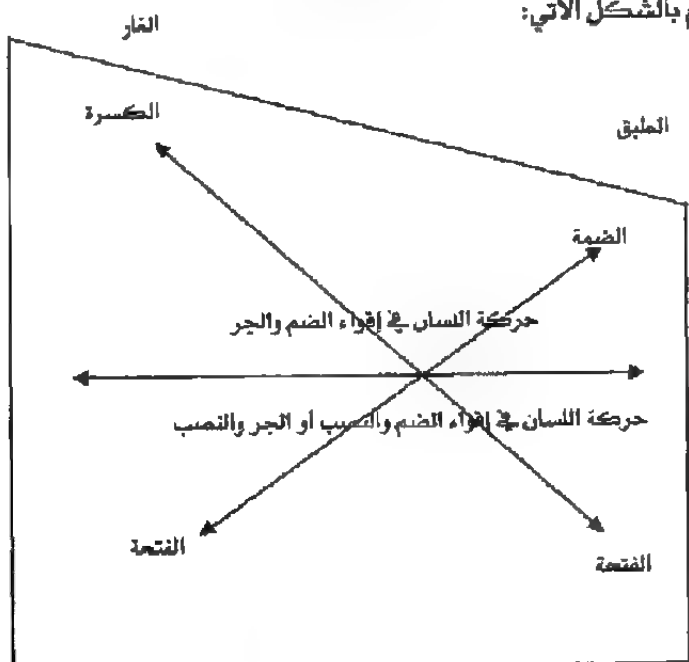
والسبب في كثرة الإقواء بين الضم والكسر أو العكس، وندرة اجتماع الضمة والكسرة والفتحة معا في الإقواء يعود إلى أسباب مخرجية صوتية، وقد ألمح ابن جني إلى العلاقة الصوتية بين الضمة والكسرة بقوله: فأما مخالطة النصب لواحد منهما فقليل وذلك لمقارقة الألف الياء والواو ومشابهة كل واحدة منهما جميعاً أختها. (2)

والتفسير الصوتي الذي ينسجم مع قول ابن جني أن الضمة والكسرة حركتان تتجان من الجزء العلوي من التجويف الفموي، فالضمة حركة تنتج من العطب من المنطقة الخلفية العليا، والكسرة تنتج من منطقة الفار وهي منطقة أمامية عليا، وعليه فإن اللسان في نطق الضمة والكسرة يبقى في الجزء العلوي من التجويف الفموي. أما الفتحة فهي حركة تنتج من الجزء السفلي من التجويف الفموي، فإن كانت فتحة مقزمة فتنتج من المنطقة الخلفية السفلى، وإن كانت مربعة فتنتج من المنطقة الأمامية السفلى، وهذا يعني أن اللسان في نطق الضمة

(1) التتوخي، القاضي أبو علي عبد الباقى: القوافي، ص 15

(2) لسان العرب: قوا

والكسرة (في حالة الإقواء بين الضم والكسر) يبقى في المنطقة العليا فلا يشعر الناطق أو المنشد بصعوبة كبيرة في النطق، وفي نطق الفتحة يكون اللسان في المنطقة السفلى فإذا انتقل إلى المنطقة العليا ازدادت صعوبة النطق، ويمكن توضيح ما تقدم بالشكل الآتي:



يمثل الشكل التجويف الفموي الذي يتحرك فيه اللسان لإنتاج الحركات، ويمثل السهم الأفقي حركة اللسان في الإقواء بين الضم والكسر، إذ يبقى اللسان في المنطقة الأمامية العليا، ويمثل السهمان المتقاطعان حركة اللسان في الإقواء بين نصب وضم أو نصب وجهر.

ويذكر ابن رشيق مصطلحا آخر في سياق حديثه عن الإقواء، مستغنيا مما ينقله عن غيره، إذ إن من الشعر نوعا غريبا يسمونه القواديسي، تشبيهاً بقواديس الصانية؛ لارتفاع قوافيه في جهة وانخفاضه في الجهة الأخرى، فأول من رأيته جاء به طلحة بن عبيد الله العنوني في قوله من قصيدة له مشهورة طويلاً:

صَـكَمَ لِلدَّمَى الْأَيْكَمَارِ بِالْـمَدِّ	خَبِـتَيْنِ مِنْ مَنَـا زَلِ
بِمَهْجَتِي لِلوَجْدِ مِنْ	تَذَكَرَهَا مِنْـا زَلِ
مَعَاهِدِ رَعِيـا هـا	مُتَعَجِّـرِ الْهَوَاطِـلِ
لِمَا نَسَى سَاكِنَهَا	قَدْ أَدْعَى هَوَاطِلُ <sup>(1)</sup>

## 10- الإكفاء

كل شيء أَمَلَتْهُ فَقَدْ كَفَّأَتْهُ ، وَأَكْفَأَ فِي سَيْرِهِ جَارَ عَنِ الْقَصْدِ ، وَسَنَامَ أَكْفَأَ وَهُوَ الَّذِي مَالَ عَلَى أَحَدٍ جَنْبِي الْبَعِيرِ ، وَنَاهَاةً كَفَّأَ وَجَمَلٌ أَكْفَأَ وَهُوَ مِنْ أَهْوَيْنِ عَيْوَبِ الْبَعِيرِ ، لِأَنَّهُ إِذَا سَمِعَ اسْتِقَامَ سَنَامُهُ . وَكَفَّاتُ الْإِنَاءِ كَيْبَتْهُ وَأَكْفَأَ الشَّيْءَ أَمَالَهُ وَلِهَذَا قِيلَ أَكْفَّاتُ الْقَوْسِ إِذَا أَمَلَتْ رَأْسَهَا ، وَأَكْفَأَ الْقَوْسَ أَمَالَ<sup>(2)</sup>

والأصل اللغوي للإكفاء القلب أو المخالفة ، فأصله من أَكْفَّاتُ الْإِنَاءِ إِذَا قَلْبَتْهُ ، وَقِيلَ: بَلْ مِنَ الْمَخَالِفَةِ فِي التَّبْنَاءِ وَالْكَلامِ ، يُقَالُ أَكْفَأَ الْبَائِي إِذَا خَالَفَ فِي بِنَائِهِ ، وَأَكْفَأَ الرَّجُلُ فِي كَلَامِهِ إِذَا خَالَفَ نَظْمَهُ فَأَفْسَدَهُ<sup>(3)</sup>

أما المعنى الاصطلاحي للإكفاء فقد اختلف فيه العروضيون ، فعرض الأخفش ثلاث دلالات للإكفاء: الأولى: فساده في آخر بيت الشعر سواء كان الفساد في حرف الروي أو في حركة الروي ، كما يتضح من قوله: ((وسألت العرب الفصحاء عن الإكفاء ، فإذا هم يجعلونه الفساد في آخر الشعر ، من غير أن يحتوا في ذلك شيئاً)) والثانية: اختلاف حروف الروي ، ويستشهد الأخفش بقول الشاعر:

كَأَنَّ قَارُورَةَ لَمْ تَمْنَعْ<sup>(4)</sup>

مِنْهَا حَبَابًا مَقْلَقًا لَمْ تُلْخَصْ<sup>(5)</sup>

(1) القمرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 178

(2) لسان العرب: كفا

(3) القمرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 166

(4) لم تمنع: لم يمنعها من عفاص، وهو سلك القارورة .

(5) اللخص: تكرة اللحم في جفن العين الأعلى .

صَكَانَ سِيرَانُ الْمَهَا الْمُتَقَرِّبِ<sup>(1)</sup>

والثالثة: تقارب مخارج حروف الروي، ويمش بقول الشاعر:

ولما أصابتني من الدهر نبوة      شغلْتُ، وألهى الناسَ عني شرونها  
إذا الفارغُ المكفيُّ منهم دعوئهُ      أبرُّ، وكانت دعوهُ يستبهمها

فجاء روي البيت الأول نونا وروي البيت الثاني ميمًا، والحرخان متقاربان في

المخرج.<sup>(2)</sup>

وتتفق هذه الدلالة مع المعنى اللغوي للإكفاء من حيث دلالة المعاقبة بين الشيثين، نقول: فلان كفاء فلان، أي: مثله، ومنه كافات الرجل، كان الشاعر جمل حرفاً مكان حرف.<sup>(3)</sup> وكذلك المعاقبة أو المقاربة في مخارج حروف الروي.

ويورد لسان العرب تخصيصاً للدلالة الثالثة فيقصر الإكفاء في الشعر على المُعَاقِبَةِ بين الراء واللام والنون والميم.<sup>(4)</sup> ولعل هذا القصر يعود إلى تماثل المخرج الصوتي؛ فالراء واللام صوتان لثويان، والميم والنون صوتان أنفيان. وهذا يفسر المعاقبة بين هذه الأصوات دون غيرها.

ويورد التتوخي أحياناً تتسجم مع دلالة الإكفاء التي وردت في اللسان،

كقول الشاعر:<sup>(5)</sup>

أَلَا هَدَّ أَرَى إِنْ لَمْ تَسْكُنْ أُمُّ مَالِكٍ      بِمَنْ لَكَ بَدَى إِنْ الْبَغَاءُ قَلِيلٌ  
رَأَى مِنْ رَفِيقِهِ جَفَاءً وَنَيْفَةً      إِذَا قَامَ يَتَتَاغَى الْغُلَّاصُ كَمِيمٌ  
فَقَالَ لِخَلِيلِهِ ارْحَمَلَا الرَّحْلَ إِنَّنِي      بِمَهْلِكَةٍ وَالْعَاقِبَاتُ تَدُورُ

فاللام والميم والراء أصوات لثوية.

(1) الصوان: تجمع الصور وهو القطع من بحر الوحش. المنقر: الذي ينفذ أي يثب

(2) انظر: الأحمش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب الغواني، ص 43

(3) التتوخي: أبو علي الحسن بن رشيق: الحمدة، ج 1، ص 166

(4) لسان العرب: كتابا

(5) التتوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: الغواني، ص 16

وكقوله:

يا ابن الزبير طالمسا عصيتا وطالمسا عنيتا إليكـ

فجمع بين الناء والكاف، وهما كذلك متقاربان في المخرج.<sup>(1)</sup>

واللافت أن العروضيين القدماء خلطوا بين مصطلح الإقواء ومصطلح الإكفاء، يقول الأخفش: زعم الخليل أن الإكفاء هو الإقواء. وقد سمعته من غيره من أهل العلم.<sup>(2)</sup> كذلك نص ابن رشيق بقوله: وأما الإكفاء فهو الإقواء بعينه عند جلة العلماء: كآبي عمرو بن العلاء، والخليل بن أحمد، ويونس بن حبيب.<sup>(3)</sup> وورد في خزانة البغدادي أن اختلاف حُرُوف الروي في قصيدة هو الإكفاء من قولك: كفات البناء إذا قلبته، ويُقال أيضًا أكفأت الشيء إذا أملت.

فلما اختلف حرف الروي عن وجه الذي يجب له قيل لذلك: إكفاء. وأكثر ما يكون هذا في الحُرُوف المتقاربة، وهذا في النثر المسجوع ليس بعيب. وأما في النظم فأكثر ما يرتكبه الأعراب دون الفحول والمشاهير، ولهذا لا أجيزه لشعراء زماننا كما أجيز لهم الميؤب الباقية اللهم إلنا في الأرجاز الحربية التي تقال بديها فلها تحتمل ما لا يجتمل الشعر الكائن عن روية وتمهل. فإن قيل: فلم أجزت الإكفاء للعرب وحضرته على أهل زماننا فنقول: العرب مطبوعون غير متعلمين وجفاة لا يعرفون الكتاب بل يقولون بالسليقة. وأما المحدثون فأهل كتابة وتعلم وتعمل وإن كلن العرب أيضا غير خالين من تعلم وتعمل وكتابة. ولهذا قلما يقع الإكفاء وغيره

(1) اللطاعي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: الميوز الغامرة على عباب الرامة، ص 245

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب الفرائ، ص 41 - 42

(3) القهولاني، ابن وشيق: العمدة، ج 1، ص 166

من المنيوب إلّا من الأعزّاب الأقحاح البعداء عن التعلّم والتخريج. ولهذا قال يعض العلماء: اختلاف حُرُوف الروي هو الإكفاء وهو غلط من العرب ولنا يجوز لغيرهم لأن الغلط لنا يَجْمَلُ أصلاً في العربية يُقاس عليه وإنما يغلطون فيه إذا تقاربت الحُرُوف.<sup>(1)</sup>

وذكر ابن عبد ربه أن الإقواء والإكفاء عند بعض العلماء شيء واحد، وبعضهم يجعل الإقواء في العروض خاصة دون الضرب، ويغلطون الإكفاء والإبطاء في الضروب دون العروض، فالإقواء عندهم أن ينتقص قوّة العروض، ويكون في الضرب متفاعلاً، فيزيد العجز على الصدر زيادة قبيحة، فيقال: أقوى في العروض، أي أذهب قوته، نحو قول الشاعر:

لما رأيت ماء السكلى مشروباً      والفرث يمسح في الإناء أرئت<sup>(2)</sup>  
 - - - - - ب - أ - - - - - ب - أ - ب - ب - ب -  
 متفاعلاً متفاعلاً مثلاً      متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً

ومثله:

أفبعد مقتل مالك بن زهير      ترجو النساء عواقب الإطهار  
 ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - - - - - ب - أ - ب - ب - ب -  
 متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً      متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً

1) الفيلادي، عبد القادر بن عمر: غزاة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997، ج 11، ص 321

2) السكلى يفتح السين المهملة وقصر هي الحلة الرقيقة التي يكون الرّزْد فيها من العواشي وهي المشيمة لسه. والفرث يفتح: السرحين ما كان في الكرش. ولوت من الركة وهو الصوت يقال: رعت قرناً ولها وأرعت يرنقساً: إذا صاحت. وإنما صاحت نوار وبكت لأنها تفتت في تلك المفازة فهلاك حيث نأ ماء إلا ما يصبر من قوت الزيل وتنا يخرج من المشيمة من بطونها. انظر: الفيلادي، عبد القادر بن عمر: غزاة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997، ج 4، ص 199

والخليل يسمى هذا المقعد ، وزعم يونس أن الإكفاء عند العرب هو الإقواء ، وبمضهم يجعله تبديل القوافي ، مثل أن يأتي بالعين مع الفين ، لشبههما في الهجاء ، وبالدال مع الطاء ، لتقارب مخرجيهما .

ويقدم ابن جني تعليلاً للتداخل بين مصطلح الإقواء ومصطلح الإكفاء انطلاقاً من أن المصطلحين يعتمدان على الاختلاف ، ومجيء الشيء على غير وجهه ؛ فالإقواء اختلاف حركة الروي والإكفاء اختلاف نوع الروي ، ففي كلا المعنيين تكمن دلالة الاختلاف ، ومجيء الشيء على غير وجهه وهو ما يتجلى بقوله : (( إذا كان الإكفاء في الشعر محمولاً على الإكفاء في غيره ، وكان وضع الإكفاء إنما هو للخلاف ، ووقوع الشيء على غير وجهه لم يذكر أن يسموا به الإقواء في اختلاف حروف الروي جميعاً لأن كل واحد منهما واقع على غيره ))<sup>(1)</sup>

وتزداد إشكالية المصطلح حينما يفرق قطرب بين معنى الإقواء ومعنى الإكفاء ، بأن الإكفاء تغير الحركات ، والإقواء تغير حرف الروي<sup>(2)</sup>

ولا تقتصر إشكالية المصطلح على التداخل بين الإقواء والإكفاء ، فقد قال بعضهم أن الإكفاء هو الإجازة ، ففي اللسان : الإجازة في قول الخليل أن تكون القافية طاء والأخرى دالاً ونحو ذلك وغيره يسميه الإكفاء<sup>(3)</sup> كذلك نص ابن رشيق أن الخليل يسمي هذا النوع : الإجازة<sup>(4)</sup>

1) لسان العرب: كفا

2) التروعي، اللطفي أبو علي عبد الباقي: القوافي.

3) لسان العرب: كفاء، ص16.

4) الفيرواني، ابن رشيقي: المعتمد. ج 1، ص 166



## 11 - الإيطاء

الأصل في الإيطاء أن يَطَأَ الإنسان في طريقه على أكبر وطءٍ قبله،  
فَيُعِيدُ الوَطْءَ على ذلك الموضع. <sup>(1)</sup>

ويفيد المعنى اللغوي أن الذي يواطئ غيره في مشيته عاجز عن السير  
في طريق جديد لم يطأه أحد من قبل، أو يعجز أن يشق ويفتح طريقاً جديداً  
خاصاً به .

وفي العروض واطأ الشاعرُ في الشعرِ وأَوطأَ فيه وأَوطأه إذا اتفقت له  
قافيتان على كلمة واحدة معناهما واحد. <sup>(2)</sup> وهو تكرير القافية بمعنى  
واحد، وكان الشاعر عاجز عن الإتيان بكلمة مختلفة المعنى فاضطر إلى  
تكرار كلمة سابقة بالمعنى نفسه، ومن أمثلة الإيطاء في الشعر قول حاتم:  
أماويُّ إن يصبح صداي بقريةٍ      من الأرض لا ماء لدي ولا خمر  
وقال في القصيدة نفسها:

يفكُّ به العاني ويؤكل طيباً      وما أن تمر به القداح ولا الخمر  
فكرر الخمر بمعنى واحد. <sup>(3)</sup> وقيل: أخذ من التواطى وهو التوافق، سُمي  
بذلك لاتفاق اللفظين. <sup>(4)</sup>

ويحمل الرِيط بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي مقارنة بين الشخص  
الذي يعجز عن السير في طريق جديد لم يطأه غيره والشاعر الذي عجز عن الإتيان  
بكلمة جديدة في معناها.

(1) لسان العرب: وطأ.

(2) لسان العرب: وطأ.

(3) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، ص 66

(4) الدمايني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: المعون الفائزة على حبها الرامة، ص 93

ووجه استقبح العرب الإيطاء أنه دالٌّ عندهم على قلة مادة الشاعر ونزارة ما عنده حتى يُضطرَّ إلى إعادة القافية الواحدة في القصيدة بلفظها ومعناها فيجري هذا عندهم كالذي يواطئ غيره في مشيته.<sup>(1)</sup>

وأقبح الإيطاء أن يكون البيتان متجاورين أو بينهما بيت أو ثان أو ثلاثة.

ومن أقبحه الإيطاء ما ينشد لابن مقبل:

نَزَعْتَ الْيَابِهَا لِي بِمُخْصَرٍ      مِنْ الْأَحَادِيثِ حَتَّى زِدْتُه لِيْنَا  
ثم قال:

مِثْلُ اهْتَزَّازٍ رُذِيضٍ تَعَاوَرَهُ      أَيَدِي التُّجَّارِ فَزَادُوا مِثْلَهُ لِيْنَا<sup>(2)</sup>

وعيب الإيطاء بتقارب المسافة بين كلمتي القافية، أما إذا طالت القصيدة وتباعدت المسافة بين الكلمتين فقلما يعاب، ولا سيما إذا استعملت إحدى كلمتي الإيطاء في فن من المماني وآخرهما في فن آخر.<sup>(3)</sup> ويرى ابن رشيق أنه كلما تباعد الإيطاء كان أخف، وكذلك إن خرج الشاعر من مدح إلى ذم، أو من نسب إلى أحدهما.<sup>(4)</sup>

وإذا اتفق اللفظ واختلف المعنى لم يكن ذلك إيطاء كما أنشد المبرد:

أَسْلَمْتَنِي يَا جَفَصْرُ بْنُ أَبِي الْفَضْلِ      وَمَنْ لِي إِذَا أَسْلَمْتَنِي يَا أَبَا الْفَضْلِ  
فَقُلْ لِأَبِي الْمُبَاسِ إِنْ كُنْتَ مُنْتَبِأً      فَأَنْتَ أَحَقُّ النَّاسِ بِالْأَخْذِ بِالْفَضْلِ  
وَلَا تُجْحَدُونِي وَدُ عَشْرِينَ حِجَّةً      وَمَا تُقْبِدُونَا مَا كَانَ مِنْكُمْ مِنَ الْفَضْلِ

(1) لسان العرب: وطأ

(2) الفرعوني، القفاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 16.

(3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، ص 696

(4) القفرواني، ابن رشيق: العجلة، ج 1، ص 171

فالكلمة الأولى كفية، والثانية من المفعول، والثالثة من الإعطاء والتفضل.

ويرى بعض العروضيين أن تكرار الأسماء المحببة للنفس في كلمات القوافي لا يعد إبطاء، نحو تكرار اسم محمد عليه السلام في قول الشاعر:

محمد ساد الناس كهلاً وياقماً      وساد على الأملاك أيضاً محمد  
محمد كل الحسن من بعض حسنه      وما حسن كل الحسن إلا محمد  
محمد ما أحلى شمائله وما      الدُّ حديثاً راج فيه محمد

ويوسع بعض العروضيين مساحة حرية تكرار كلمات القافية بمعنى واحد، فينفون عيب الإبطاء عن كلمات القافية إذا اختلفت في أمور، ومنها:

1- التعريف والتكبير، نحو قول الشاعر:

يا ربِّ، سلِّمْ سُدُوهنَّ اللَّيْلَةَ<sup>(1)</sup>  
وليلةً أخرى، وكلَّ ليلةً

فكلمتا (الليلة وليلة) ليستا بإبطاء، لأنَّ إحداهما بالألف واللام، والأخرى بغير الضم واللام.

2- الفعل والاسم، نحو كلمة (يزيد) بمعنى اسم و(يزيد) بمعنى فعل، وينوه الأخفش إلى أن الخليل يراه إبطاء.<sup>(2)</sup>

(1) سدوهن: عطورات الناقة للسرعة

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970 ص 55 - 58

- 3- الإفراد والتنثية ، فإذا دلت كلمة على مفرد وكلمة على مثنى ، فليس بإيطاء ،  
نحو: ضرب للواحد وضرباً للآخرين .
- 4- التذكير والتأنيث ، نحو: لم تضرب للمذكر ، ولم تضربي للمؤنث .
- 5- الإضافة وعدم الإضافة ، نحو: من غلام ومن غلامى ، فكل هذا ليس  
بإيطاء .<sup>(1)</sup>

---

(1) القموني ، ابن رشيق : المعجم ، ج 1 ، ص 171 .

## الباء

### 1- البأو

البأو في اللغة الفخر والتطاول. <sup>(1)</sup> والبأو في القوافي كل قافية تامة البناء سليمة من الفساد، فإذا جاء ذلك في الشعر المجزوء لم يسموه بأوا وإن كانت قافيته قد تمت. <sup>(2)</sup> فالقصيدة التي تسلم قافيتها من العيب والسناد تناظر دلالات الفخر والتطاول، وحينما تأتي القصيدة مجزوءة، نحو مجزوء البسيط - مثلاً - فلا تسمى قافيتها بأوا؛ لأن نقصان التكميلات لا ينسجم مع دلالة الفخر والتمام والتطاول. <sup>(3)</sup>

### 2- البتر

البتر في اللغة قَطْع الدُّنْب، والمبتورة هي التي قطع دنبها، والأبتر المقطوع الدُّنْب من أي موضع كان من جميع الدواب، والأبتر من الحيات الذي يقال له الشيطان قصير الذنب، وسمي بذلك لقصير ذنبه كأنه يُبتر منه <sup>(4)</sup>. فالبتر من المصطلحات العروضية التي تعود مرجعيتها إلى دلالة الذنب، فإذا دخل البتر في ((فعولن)) بالمقارب حذف سببه الخفيف وهو ((لن))، وحذفت الواو من ((فعو)) ومسكنت عينه فيصير ((فع)) وإذا دخل البتر في ((فاعلاتن)) بالديد حذف سببه

(1) لسان العرب: بآي

(2) الأعرشي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 64

(3) انظر: لسان العرب: بآي

(4) انظر: لسان العرب: بتر

الخفيف وهو ((تن))، وحذف ألف وتده وسكنت لامه فيصير فاعل. والبتر يفتح القاء وإسكانها بمعنى القطع أيضاً وهو أبلى من الحذف؛ ولأن البتر حدث في آخر التفعيلة فقد شبهت التفعيلة المبتورة بالذنب القصيرة، فبتر الذنب من الدواب والحيات يقع في الجزء الأخير، كذلك يقع البتر في الجزء الأخير من التفعيلة.

ذهب الزجاج إلى أن الجزء الذي دخله الحذف والقطع لا يسمى أبتر إلا في المتقارب وحده لأن ((فعلن)) فيه يصير إلى ((فع)) فيبقى منه أقله، وأما في المديد فيصير ((فاعلاتن)) إلى ((فاعل)) فيبقى منه أكثره، فلا ينبغي أن يسمى أبتر، بل يقال فيه ((محذوف مقطوع)) قال الزجاج: وإنما يسمى بالأبتر في المتقارب. قيل: وإنما وهم الزجاج أن الخليل كتب تحت هذا الضرب في هذا البحر: محذوف ومقطوع، وكتب في المتقارب أبتر، فهذا توهم الاختصاص.<sup>(1)</sup>

ومثاله :

خَلَّتْ مِنْ مُسْلِمِي، وَمِنْ مَيْة	خَلِيكِي، عُوْجَا، عَلَي رَسْم دَار
ب - - اب - - اب - - ا -	ب - - اب - - اب - - اب - -
فَعُولن فَعُولن فَعُولن فَع	فَعُولن فَعُولن فَعُولن
ثَقَضُمُ الْهَنْدِي، وَالْفَارَا	رَبُّ نَارِيَّتْ أَرْمَقُهَا
ب - - ا - - ا - - ب - - ا - -	ب - - ا - - ب - - اب - -
فَاعِلَاتن فَاعِلَاتن فَاعِل	فَاعِلَاتن فَاعِلَاتن فَعِلن

### 3- تصور الشعر

قيل سمي بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فأشبه البحر الذي لا يتناهى بما يفترق منه. وقيل سمي بهذا الاسم تشبيها لشطريه بالشاطئين. وقيل إن العروضيين سموه بهذا الاسم تشبيها بالبحر لسمته وكثرته، إذ ما من بحر إلا وقد بنيت عليه قصائد حمدة<sup>(2)</sup>

(2) أنظر: متاع، هاشم صالح: *النشائي في العروض والقوافي*، دار الفكر العربي، ط 4، 2003 ص 53

وقد تعود التسمية إلى أن الوزن هو وعاء يمتلئ بكلام موزون كما هي الحال بامتلاء البحر بالماء والأحياء البحرية ، وقد تبنى هذا الرأي صاحب موسوعة كشاف الاصطلاحات في قوله: البحر في أصل اللغة فجوة في اليابسة مملوءة بالماء وأنواع الحيوانات، ولذا يقولون للبحر بحرا ، كما يقولون لوزن الشعر لهذا السبب بحرا<sup>(1)</sup> وتتقسم البحور من حيث التفاعل التي تتكون منها إلى قسمين :

1- البحور الصافية، ويسمى بها بعض العروضيين البحور البسيطة ، وهي التي تتكون من تقيلة واحدة ، وهي: الرمل والمتقارب والكامل والهز والمتدارك والرجز.

فبحر الرمل يتألف من تكرار تقيلة (فاعلاتن)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

2- البحور المركبة، ويسمى بها بعض العروضيين البحور الممزوجة ، وهي التي تتكون من تقيلتين، وهي: الطويل والبسيط والخفيف والسريع والمديد والمنمرج والمضارع والمقتضب والمجث ، فبحر الطويل يتكون من تقيلتين: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وتتقسم بحور الشعر من حيث عدد التفاعل إلى قسمين:

1- البحور الثامة وهي التي لا ينقص عدد تقيلاتنها ، نحو قول الشاعر من البحر الطويل :

وقد زعموا أن المحب إذا دنا يعمل وأن النأي يفضي من الوجد

ب- ياب - - - - - أب - ب - أب - ب - ب - باب - - - - - أب - - - - - أب - - - - -

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

(1) الهاتوي ، محمد بن هلي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي. موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقدم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم. تحقيق: حلي دحروج. نقل النص الفارسي إلى العربية: عبد الله المقلدي. الترجمة الأجنبية: جورج زباني. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 1996، ج 1، ص

فقد جاءت قفاعيل البيت ثامنة

2- البحور المجزوءة: وهي التي يحذف منها آخر تفعيلة من الشطر الأول، وآخر تفعيلة من الشطر الثاني، فالبحر البسيط على سبيل المثال يتكون من أربع تفعيلات في كل شطر، ولو تأملنا تفعيلات البيت الآتي:

ماذا وقوف علي ريع خلا مخلوقا ق دارس مستعجم

- - - - -

مستعملين فاعلين مستعملين مستعملين فاعلين مستعملين

لرأينا أن تفعيلة (فاعِلن) حُدفت من نهاية المَظْطَرِ الأول ومن نهاية المَظْطَرِ الثاني؛ لأن الأصل في بحر البسيط أربع تفعيلات في المَظْطَرِ:

مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن

ويدخل الجزء (المجزوء) في خمسة أبحر، ويكون واجباً فيها وهي:  
 المديد، المضارع، المجث، المقتضب، الهزج. ويدخل في ثمانية على سبيل الجواز،  
 وهي: البسيط، الكامل، الوافر، الرجز، الرمل، الخفيف، المتقارب، المتدارك.  
 ويمتنع في ثلاثة، وهي: الطويل، والسريع، والمنسرح.<sup>(1)</sup>

ويرى إبراهيم أنيس أن هذه البحور لم تكن مألوفة في الشعر القديم، وقد بدأ الناس يتقنون بها وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام المماليك، وقد رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثرُوا من نظمها ووجدت ارتياحاً إليها. (2)

## مفاتيح البعور

يعني المفتاح جملة موزونة على إيقاع بحر يود اسمه في الجملة، فمفتاح البحر الطويل:

طويل له نون البحور فضائل

1) مصطفیٰ، محمود: اُمدی سیل فی علم الخلیل، ص 82

(2) أليس إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 118



لو قطعنا العبارة التي ورد فيها اسم البحر الطويل على النحو الآتي:

-۱-۲-۳-۴ - - ۵ - - ۶

فَعُولٌ      مَفَاعِيلُنْ      فَعُولٌ      مَفَاعِلُنْ

لحصلنا على وزن بحر الطويل. وينبغي أن نلاحظ أن بعض التفاصيل قد تأتي فرعية، أي قد يصيبها زخاف، كما هي الحال في تعقيلة (فعول) الثانية في مفتاح بحر الطويل الذي تقدم ذكره. وبعين حفظ الجملة التي تشكل مفتاح البحر على تذكر وزن البحر.

## أوزان البحور

## 1- البحر الطويل

فَعُولٌ      مُفَاعِلٌ      فَعُولٌ      مُفَاعِلٌ      فَعُولٌ      مُفَاعِلٌ

هذا هو الوزن العروضي كما وضعه الخليل بن أحمد، لكن استمرأ الشعر العربي يفيد أن تفعيل العروض تأتي مقبوضة (مفاعيلن)، كما أن (مفاعيلن) في الحشو تبقى تامة، ويندر أن تأتي مقبوضة، نحو:

أَتَقَلَّبُوا مِنْ أَسْوَدِيَّةٍ ذُوَّةٍ أَبُو مَطَرٍ، وَعَامِرٌ، وَأَبُو سَمُرَةَ

- - باب - اى - ب - باب - ب - باب - ب - باب - ب - باب - ب - باب - ب

فعل مفاعِلنَ فَعُول مفاعِلنَ فَعُول مفاعِلنَ فَعُول مفاعِلنَ فَعُول

وتباينت الآراء في سبب تسمية الطويل، فابن رشيقي ينقل خبراً يفيد أن الخليل ابن أحمد سمى الطويل طويلاً "لأنه طال بتمام أجزائه".<sup>(1)</sup> وهي تسمية بعيدة عن التعليل الموضوعي؛ لأن الطويل لا يتميز وحده بطول التفعيلات؛ فالتشكيل البنائي للبيسيط يماثل التشكيل البنائي للطويل من حيث عدد التفعيلات، فكلاهما يتألف من أربع في كل شطر. ولعل التبريزي أقرب إلى الصواب بقوله: ((الطويل سمى طويلاً لعنيتين، أحدهما: أنه أطول الشعر؛ لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية

١) القبراني، ابن رشيق: العدة، ج ١، ص ١٣٦.

وأربعين حرفاً غيره، والثاني: أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتر أطول من السبب، فسمي لذلك طويلاً<sup>(1)</sup>.

وليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن<sup>(2)</sup>.

الزحافات والعلل في بحر الطويل

يقع الخبن في تفعيلة (فعلون) فعلون ب - ب ( في حشو الطويل. أما النسيق الإيقاعي لتفعيلتي العروض والضرب فيأتي على النحو الآتي:

1- العروض مقبوضة، والضرب سائل، نحو:

أبـ منذر كانت غروراً صحيفتي      ولم أعطكم في الطوع مالي ولا عرضي  
 ب - / ب - - أب - - أب - ب      ب - - أب - - أب - - أب - - أب - -  
 فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن      فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن

2- العروض مقبوضة، والضرب مقبوض، نحو:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً      ويأتيك بالأخبار من لم تزود  
 ب - - / ب - - أب - - أب - ب      ب - - أب - - أب - - أب - - أب - ب  
 فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن      فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن

واختلف الخليل بن أحمد والأخفش في عروض الطويل، فكان الخليل لا يجيز فيها غير (مفاعيلن)، والأخفش يجيز فيها (فعلون ب - - (مفاعي)، وكان يجيز في القصيدة الواحدة مفاعيلن وفعلون (ب - - مفاعي) في أي ضرب من ضرب القصيدة<sup>(3)</sup>.

(1) ابن بري، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص 22.

(2) أنيس، إرفهيم: موسيقى الشعر، ص 69.

(3) ابن بري، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص 25.

(1) ووصفه بعضهم.

3- العروض مقبوضة، والضرب محذوف، نحو:

وإني على فجج الليالي بمالسكو لجلسد ومن ذا لم تخضه الليالي

ب - / ب - - - أب - - أب - ب - - أب - - أب - - أب - -

فمولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وينبه الزمخشري إلى أن (فمولن) الواقع قبل الضرب المحذوف، لا يكاد يجيء إلا مقبوضاً، كقوله: (2)

وما كل ذي نسيم بمؤتيك نصحه وما كل مؤت نصحه بلئيب

ب - - / ب - - - أب - - أب - ب - - أب - - أب - - ب - -

فمولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويقع في الطويل الثرم والتلم:

أثرم:

هاجك رجع، دارس الرسم باللوى لأسماء، عفى آية المور، والقطر

- ب - أب - - - أب - - أب - ب - - أب - - أب - -

عول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

أنلم:

لكن عبد اللولنا أتيته اعطى عطاء، لا قليلاً ولا نزرأ

- - - أب - - - أب - - أب - ب - - أب - - أب - -

عولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(1) الرازي، اهد الحميد: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة المعنى، بغداد، 1388م—1968، ص 104

(2) الزمخشري، جاز الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف،

بيروت، ط 2، 1989، ص 6

## 2 - المبدأ:

## مليد الشعر عندي صفات

- - - - -

فعلاتن      فاعلن      فاعلاتن

سمي مديداً: لأن الأسباب امتدت في أجزائه السباعية، فصار أحدهما في أول الجزء، والآخر في آخره. <sup>(1)</sup> وذلك أن تفعيلة (فاعلاتن) تبدأ بسبب (فا - )، وتنتهي بسبب (تن -). وحكى الأخفش عن الخليل أنه سمي مديداً لتمدد سباعيته حول خماسية وقال غيره سمي مديداً لامتداد الوجد المجموع في وسط أجزائه السباعية. <sup>(2)</sup>

وَرَيْنَ الْمَدِينَةَ

**فاعلاتن فاعلن فاعلاتن**

### فاعلاتين فاعلن فاعلاتون

### الزخافات والعلل في الحديث :

### 1- العروض والضرب سائلان، فحو:

يَا بُكْر، اُنْشُرُوا لِي مَكْتَبًا      يَا بُكْر، اَيْنَ اَيْنَ الْفَرَارِ؟

- -u -/ -u -/ - -u -      - -u -/ -u -/ - -u -

**فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن**

2- العروض محدوفة، والضرب على ثلاثة أنواع:

(أ) العروض معذوفة، والضرب معذوف، نحو:

اعْلَمُوا أَنِّي، لَكُمْ، حَافِظٌ      شَاهِدٌ مَا كُنْتُ، أَمْ غَائِبٌ

-C- -\ -C- -\ - -C- -      -C- -\ -C- -\ - -C- -

فاعلاتن   فاعلتن   فاعلا   فاعلاتن   فاعلتن   فاعلا

(1) التمهيري، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص 31.

(2) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الناضرة على أخبار الرضا، ص 53

ب) العروض محذوفة والضرب مقصور، نحو:

لَا يَفْقَرُنْ أَمْرًا عَيْشُهُ      كَلَّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ  
- ب - - أ - ب - أ - ب -      - ب - - أ - ب - أ - ب -  
فاعلاتن فاعلن فاعلا      فاعلاتن فاعلن فاعلات

ج) العروض محذوفة، والضرب مبتور، نحو:

إِنَّمَا الْكَفَاءُ يَأْقُوتُهُ      أُخْرِجَتْ، مَنْ كَيْسٍ بِهِتَانِ  
- ب - - أ - ب - أ - ب -      - ب - - أ - ب - أ - ب -  
فاعلاتن فاعلن فاعلا      فاعلاتن فاعلن فاعل

3) العروض محذوفة مخبونة، والضرب على نوعين :

أ) العروض محذوفة مخبونة، والضرب محذوف مخبون، نحو:

لَفَتْنِي عَقْلٌ، يَمِيشُ بِسَوْ      حَيْسَتْ تَهْدِي سَاقَهُ قَدَمُهُ  
- ب - - أ - ب - أ ب ب -      - ب - - أ - ب - أ ب ب -  
فاعلاتن فاعلن فعلا (معلن)      فاعلاتن فاعلن فعلا (معلن)

ب) العروض محذوفة مخبونة، والضرب محذوف مبتور، نحو:

رَبِّ نَارٍ رِبَتْ أَرْعَقُهَا      تَضُمُّ الْهَنْدِيَّ، وَالْغَارَا  
- ب - - أ - ب - أ ب ب -      - ب - - أ - ب - أ ب ب -  
فاعلاتن فاعلن فاعلن      فاعلاتن فاعلن فاعل

ويقع الخبن في حشو المبدع، نحو:

وَمَتَى مَا بَعِ، مِنْكَ، كَلَامًا      يَسْتَكَلِّمُ، شَيْجِبُكَ بَعْلًا  
ب ب - - أ ب ب - أ ب ب -      ب ب - - أ ب ب - أ ب ب -  
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن      فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ويأتي مكفوها:

لَنْ يَزَالَ هَوْمُنَا مُخْصِبِينَ صَالِحِينَ، مَا أَتَقُوا، وَاسْتَقَامُوا

- ب - بَا - ب - ا - ب - ب - بَا - ب - ا - ب - ب -  
فاعلاتُ فاعلن فاعلاتُ فاعلن فاعلاتُ فاعلن فاعلاتن

ويرى العروضيون أن المديد لا يأتي مجزوءاً؛ كيلا يلتبس بمجزوء الرمل:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

- ب - - ا - ب - - ب - - ا - ب -

فالمقاطع تولف فتعامل المديد والرمل، إذ يمكن أن تقرأ عروضيا (فاعلاتن

فاعلا)، وهو مجزوء الرمل. وقد أورد الزمخشري مثالا عده من مجزوء المديد في

قوله: جاء لأهل الجاهلية عليه غيرُ شمر، إلا أن الخليل أخفله، نحو:

يَسَا ثَبَكُوبِي، لَا تَقُتُوا	لَسَيْسَ ذَا حَبِيبِينَ وَتَمَسْ
دَارَتِ الْحَرْبُ رُبَّ رَحْمَاءَ	قَادَتْهُمُوهَا، بِرَحْمَا
يُؤْمِنُ لِلْحَرْبِ الثَّابِي	تَرَكْتُ قَوْمِي سُدَى
عَلِيفًا، يَبْغِي نَجْوَةً	مِنْ هَلَالِكٍ، هَذَاكَ

وهو عند الزجّاج من مجزوء الرمل، المحذوف العروض والضرب،<sup>(1)</sup> وانحاز

إبراهيم أنيس لموسيقى البحر المديد بقوله: هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة

المنظوم منه، وعللوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه تقلا (ولا أدري ماذا عنوا بالثقل

ونحن نشعر بانسجام موسيقاه، ولا نرى فيها ما في المنسرح مثلا من بعض

الاضطراب، والحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل، فربما

أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل، مع شرح ما فيه من تغير أو تحوير جعله يباين

[1] الزمخشري، حار الله: القسط في علم العروض، ص 7

الرمل في تفاعيله فإذا أمكن هذا لم تحتج إلى بحر تسميه المديد، وإنما هو الرمل في صورة أخرى. (1)

3- البسيط:

إن البسيط لديه ببسط الأمل

- - - ب - \ ب - ب - \ - - ب - \ ب - ب -

مستعملن فعلن مستعملن فعلن

سمي بسيطاً لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطاً. وقيل سمي بسيطاً لانبعساط الحركات في عروضه وضربه. (2) وقال الخليل سمي بسيطاً لأنه انبسط عن مدى لطويل والمديد فجاء وسطه فعلن وآخره فعلن. (3)

الزحافات والعلل في البسيط

1- العروض المخبونة والضرب المخبون، نحو:

يا حارِ، لا أَرْمِيَنَّ مِنْكُمْ، بداهية لم تَلْقَهَا مَوْقَةً، قَبْلِي، وما مِكَ

- - - ب - \ ب - \ - \ - - ب - \ ب - \ - \ - - ب - \ ب - \ ب - \ ب - \

مستعملن فاعلن مستعملن فعلن مستعملن فاعلن مستعملن فعلن

2- العروض المخبونة والضرب المقطوع، نحو:

قد أشهدُ القارةَ الشعواءَ تحملُني جَرْداءَ مَعْرُوقَةَ اللَّحْيَيْنِ سُرْحُوبُ

- - - ب - \ ب - \ - \ - - ب - \ ب - \ - \ - - ب - \ ب - \ - \ - -

مستعملن فاعلن مستعملن فعلن مستعملن فاعلن مستعملن فاعل

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 111

(2) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص 39

(3) النمليني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون المغفرة على غيايا الرملة، ص 54

3- الحشو المخيون، فهو:

لَقَدْ خَلَقْتَ حَقًّا، مَرْوُفًا عَجَبًا      فَأَحْدَثْتَ غَيْرًا، وَاعْقَبْتَ نَوًّا

-ب- ب - ابی- اب - بی-ابپ- بی

مُتَعَمِّلَانِ   فَعِلَانِ   مُتَعَمِّلَانِ   فَعِلَانِ   مُتَعَمِّلَانِ   فَعِلَانِ

ويرى اندماميني أنه ((يدخل هذا البحر من الزحاف الخين في الخماسي والسباعي وهو حسن فيهما. قلت: هكذا قالوا، ويظهر لي أن الخين في السباعي إنما هو حسن في أول الصدر وأول العجز، فليعتبره ذو الطبع السليم)).<sup>(١٤)</sup>

ويسجل إبراهيم أنيس موقفاً رائعاً للخبن في حشو البسيط في قوله: وقد ذكر لنا أهل العروض أن (مستعلن) في حشو البيت قد تتخذ الصورة (متعلن) وعدوا هذا صالحاً مقبولا، على أنا حين نستمعرض ما جاء في جمهرة أشعار العرب وما روي في المفضليات من قصائد من البحر البسيط لا نكاد نمثر إلا على أبيات متناثرة في عدة قصائد هي التي يمكن أن يكون أصابها هذا التغيير الشاذ الغريب الذي تنفر منه الآن ولا تكاد تسيفه. وأجدر بالباحث المدقق أن يعيد النظر في رواية هذه الأبيات أو يلتمس لها قراءاً يجعلها تتسجم مع موسيقى هذا البحر. <sup>(2)</sup> وفي موضع آخر يقول: ووقوعه في أول الشطر ضمن جميل تهمل إليه الاسماع ولا تنفر منه. ويظهر أن جميع الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر، فلا يجيزون أي تغيير في المقياس "مستعلن" إلا إذا وقع في أول الشطر، أما في غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائماً. <sup>(3)</sup>

١) الدمايني، بشر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغائرة على عجائب الذاكرة، ص 55

2) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 85

(3) إبراهيم اليس: موسيقى الشعر، ص 83





- 4- العروض مقطوعة والضرب مقطوع، نحو:  
 مَا هَيْجُ الثَّوْقِ مِنْ أَطْلَالٍ      أَضَحَتْ فِئَاراً كَوَحِي الْوَاحِي  
 - - - - -      - - - - -  
 - - - - -      - - - - -  
 مستعملن فاعلن مستعمل      مستعملن فاعلن مستعمل
- 5- العروض مطوية، والضرب مذيّل، نحو:  
 يَا بِنْتَ عَجَلَانَ، مَا أَمِيرُنِي      عَلَى خُطُوبٍ، كَنَحْتِ بِالقُدُومِ  
 - - - - -      - - - - -  
 - - - - -      - - - - -  
 مستعملن فاعلن مستعمل      متفعّلن فاعلن مستعملان
- 6- العروض صحيحة، والضرب مخبون، نحو:  
 إِنِّي لَمُتُّنَ عَلَيْهَا، فَاسْمَعُوا      فِيهَا خِصَالٌ، تُفَدُّ، أَرْبَعُ  
 - - - - -      - - - - -  
 - - - - -      - - - - -  
 مستعملن فاعلن مستعملن      مستعملن فاعلن متفعّلن
- 7- العروض صحيحة والضرب مخبول، نحو:  
 مَاذَا تَنَكَّرْتَ مِنْ زَيْبَةٍ      بِيَضَاءِ حَلَّتْ جَنُوبٌ مَكَلٍ  
 - - - - -      - - - - -  
 - - - - -      - - - - -  
 مستعملن فاعلن مستعمل      مستعملن فاعلن مستعمل
- 8- العروض مكبولة والضرب مكبول، نحو:  
 أَصْبَحْتُ وَالْحَثِيبُ قَدْ عَلَا نِي      يَدْعُو حَثِيثاً، إِلَى الْخِضَابِ  
 - - - - -      - - - - -  
 - - - - -      - - - - -  
 مستعملن فاعلن متفعل      مستعملن فاعلن متفعل
- وهذا النوع من البسيط يسميه العروضيون المخلع.

4 - الوافر:

بحور الشعر وافرها جميل

ب - - - أب - ب - أب - -  
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

سمي الوافر وافراً لتوفر حركاته لأن ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن، وما يُفك منه وهو مُتفاعلن. وقيل سمى وافراً لوفور أجزائه<sup>(1)</sup>.

وتبقى تفعيلة (فعولن) في العروض والضرب صحيحة، فلا تدخلها علة. ويرى العرضيون أن أصلها (مفاعلتن) فحذفت النون والثاء متهماً، وأمكنحت اللام، فصارت التفعيلة (مفاعل ب - -)، ثم نُقلت إلى (فعولن ب - -).

زحاف الحشو في الوافر التام:

1- المصعب، نحو:

إذا لم تـمـتـع شـيئاً فدعـه وجاوزه إلى ما تستطيع

ب - - - أب - - - أب - - - أب - - -

مفاعلتن مفاعلتن فعولن      مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فالأجزاء السباعية كلها معصوبة. ويحكى أن شخصاً سأل الخليل أن يقرأ عليه علم العروض، فأقام مدة يختلف إليه للقراءة ولم يحصل شيئاً، فأعيس الخليل أمره، ولم ير أن يواجهه بل منع حياة منه، فقال له يوماً وقد حضر للقراءة: قطع قول الشاعر:

إذا لم تـمـتـع شـيئاً فدعـه وجاوزه إلى ما تستطيع

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 51

فقطن الرجل إلى ما أَرَادَهُ الخليل رحمه الله فانصرف ولم يعد.<sup>(1)</sup>

2- النقص، نحو:

لَسَلَامَةٌ دَارٌ بِحَقِّ بِيَرِ كِبَاقِي الْخَلْقِ السَّخَقِ، قَمَارُ

ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب

مفاعِلَتُ مفاعِلَتُ فعولن مفاعِلَتُ مفاعِلَتُ فعولن

وثقل (مفاعِلَتُ) إلى (مفاعِلُ) .

3- العقل، نحو:

مَنَازِلُ، لِفَرْتَنِّي، قَمَارُ كَأَنَّ رُسُومَهَا سَطُورُ

ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب

مفاعِلن مفاعِلن فعولن مفاعِلن مفاعِلن فعولن

وانكر الأخصش والمعري وملائقة من العروضيين العقل في الواهر من أجل أن مفاعِلَتَ انتقل بالمعصب إلى مفاعِلن، ومفاعِلن في سائر الشعر يتعاقب فيه الياء والتون فيكون إما مفاعِل وإما مفاعِلن. لكنهم سوَّغوا في مفاعِلن في الواهر أن يأتي على مفاعِل ولم يسوَّغوا فيه أن تأتي على مفاعِلن لأنه فرع منقول عن أصل، فلم يسوَّغوا فيه ما سوَّغوا فيما هو أصل، وآثروا إبقاء الياء لأنها في محل اللام الساكنة بالمعصب فكروها تغييرها. وهذا احتجاج ضعيف لا يلتفت إليه مع نقل الخليل عن العرب جواز ذلك.<sup>(2)</sup>

4- المعصب، نحو:

لِنْ تَزَلَّ الشَّيْءُ بِدَارِ قُومِ ثَجَّتْ بِ جَارَ يَسْتَهْمُ الشَّيْءُ

ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب

مفاعِلَتُ مفاعِلَتُ فعولن مفاعِلَتُ مفاعِلَتُ فعولن

1- الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائرة على حبايا الرامزة. ص 57

2- انظر: الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائرة على حبايا الرامزة. ص 58

فقوله ((إنْ نزلْشْ)) (ب - ب - ) عَضِبَ بِحَذَفٍ مِيمَةٍ هِصَارٌ فَاعِلَتْنِ، فَتَقَلُّ إِلَى مَفْعَلَتْنِ<sup>(1)</sup> وَالْمَضْبُ أَنْ يَكُونَ الْبَيْتُ مِنَ الْوَافِرِ أَخْرَمَ<sup>(2)</sup> فَإِذَا خُرِمَتْ تَقْعِيلَةٌ مفاعِلَتْنِ (فاعِلَتْنِ - ب - ب - ) فَتَقَلُّ إِلَى مَفْعَلَتْنِ (- ب - ب - )،<sup>(3)</sup>  
5- القصم، نحو:

مَا قَالُوا لَنَا سَدَدًا، وَلَكِنْ تَفَاحَشَ قَوْلُهُمْ، وَأَتُوا بِهَجْرٍ  
- - - - - أب - ب - ب - أب - - -  
مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ فَعُولُنْ مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ فَعُولُنْ

فقوله ((ما هالوا)) (- - - ) جِزْءٌ اقْصَمَ حَذَفَتِ الْمِيمُ وَعَصِبَ بِاسْكَانِ اللَّامِ هِصَارٌ فَاعِلَتْنِ، فَتَقَلُّ إِلَى مَفْعُولُنْ<sup>(4)</sup>  
6- الجمم، نحو:

أَنْتَ خَيْرُ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَكْرَمُهُمْ أَخَا، وَأَبَا، وَأُمًّا  
- ب - أب - ب - ب - أب - - - - -  
فَاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ فَعُولُنْ مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ فَعُولُنْ

الجزء وهو قوله ((أنت خير)) (- ب - ) أَجْمَ، كَانَ مفاعِلَتْنِ فَمَضْبُ بِحَذَفِ الْمِيمِ، وَعَقْلٌ بِحَذَفِ اللَّامِ، هِصَارٌ ((فاعِلَتْنِ)) فَتَقَلُّ إِلَى فَاعِلَتْنِ<sup>(5)</sup>  
7- العقص، نحو:

لَوْلَا مَلْسُكَ، رُؤْفَا، رَجْسِيمٌ ئِدَارَكُنِي، بِرَحْمَتِهِ، هَلَكْتُ  
- - - - - أب - ب - ب - أب - - - - -  
مَفْعُولٌ مفاعِلَتْنِ فَعُولُنْ مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ فَعُولُنْ

(1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون القامزة على حبايا الرامزة. ص 57

(2) تاج العروض: عَضِبَ

(3) انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. ص 115

(4) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون القامزة على حبايا الرامزة. ص 58

(5) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون القامزة على حبايا الرامزة. ص 58

جزءه الأول قوله ((لولا)) (X - - ب) ، ووزنه مفعول، كان مقابلة فعضب  
بجذف الميم وتقص بإسكان اللام وحذف التون قصار ((فاعلة)) فتقل إلى مفعول. (I)  
5 - الكامل:

**كَمَلُ الْجَمَالِ مِنَ الْبَحْرِ الْكَامِلِ**

- ٤ - -\ -٤-٤٤\ -٤-٤٤

متفاعلن      متفاعلن      متفاعل

وسمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره. والحركات وإن كانت في أصل الواو مثل ما هي في الكامل فإن في الكامل زيادة ليست في الواو، وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجئ على أصله، والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الواو فسمي بذلك كاملاً. <sup>(2)</sup>

### الزخافات والعلل في الكامل:

1- **العروض صحيحة والضرب مقطوع، نحو:**

وَإِذَا دَعَوْتُكَ عَنْهُمْ فَوَسَّيْهُ  
نَسَبًا، يَزِيدُكَ عِنْدَهُمْ حَيَالًا

- - ا ب - ب - ا ب - ب - ا ب - ب -

متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن

2- العروض صحيحة، والضرب أخذ مضمراً، نحو:

لَمَنْ النِّبَارُ، بِرَامَيْنِ، هَاعَل

دَرَمَت وَفَيْرَآيَهَا الْقَطْرُ؟

- -ب-ب اب-ب-ب ب      -ب-ب اب-ب-ب اب    -ب-ب

متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن

(1) انظر: شذاموني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائزة على عجائب الرمازة، ص 58

(2) التبريزي، الخطيب: الكافي في علم روضه والقوانين، ص. 57

### 3- العروض حذاء والضرب أخذ، نحو:

لِمَنِ الْبَيْتُ، مَعَهَا مَعَارِفُهَا هَظْلٌ أَجَشُّ، وَيَارْحُ ثَرْبُ؟

ب ب - ب - ا ب ب - پ - ا ب ب ~ ب ب - ب - ا ب ب - ب - ا ب ب

متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن

4- العروض حذاء والضرب أخذ مضمر ، نحو :

وَلَا نَتَّأَسُّعُ مِنْ أَسَآمَةٍ، إِذْ دُخِيتَ: نَزَالَ، وَلُجَّ فِي الدُّخْرِ

- پ - پ - پ - پ - پ - پ - پ - پ - پ - پ

متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن

5- الإيضاح

اِنِّي اَمْرًا مِّنْ خَيْرِ عَمَلٍ، مُصْبِحًا شَطْرِي، وَاحَدِي سَاعَتِي بِالْمُنْصَلِّ

- - - - -

مُتَعَاوِن   مُتَعَاوِن   مُتَعَاوِن   مُتَعَاوِل   مُتَعَاوِل   مُتَعَاوِل

## 6- القطم والإضممار، نحوه:

ولقد أيسرُ من الفتاءِ، بمنزِل  
فأيسرُ لا حرجَ، ولا مخرومَ

- - ا- ب- ب ا- ب- ب ب      - ب- ب ا- ب- ب ا- ب- ب ب

متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن

7- الوقص، نحو:

يَذُوبُ، عَنْ حَرِيمَةٍ، يَذُوبُ وَسُورَتُهُ، وَرُؤُوسُهُ، وَيَحْتَمِي

$\frac{1}{2} - \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} - \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$

مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن

أَسْكَنَ الثَّانِي مِنْ مُتَاعِلِنَ (ب - ب - ب - ) فَتَحَوَّلَتْ إِلَى مُتَاعِلِنَ ( - - ب - ) ،  
ثُمَّ تَقَلَّ إِلَى مُسْتَعْمِلِنَ ( - - ب - ) ، ثُمَّ تَحَذَفَ السَّيْنُ فَتَحَوَّلَ إِلَى مُتَعْمِلِنَ (ب -  
ب - ) ، وَتَقَلَّ فِي التَّقْطِيعِ إِلَى مُفَاعِلِنَ (ب - ب - ) .

8- الخزل، نحو:

مَنْزِلَةٌ صَمٌّ صَدَاهَا، وَعَفَتْ أَرْسُومُهَا، إِنَّ سُسُوتًا لَمْ تُجْـمِـ  
- ب - ب - / - ب - ب - / - ب - ب - / - ب - ب -  
مُتَعْمِلِنَ مُتَعْمِلِنَ مُتَعْمِلِنَ مُتَعْمِلِنَ مُتَعْمِلِنَ مُتَعْمِلِنَ

حدث إضمار وطي في تعيلة (متفاعلن) التي تتحول إلى (مُتَعْمِلِنَ - ب - ب -

مجزوء الكامل:

1- العروض صحيحة، والضرب مرفل:

وَلَقَدْ سَبَقَتْهُمْ إِلَى يَوْمِ نَزَعْتِ، وَأَنْتِ آخِرَةٌ  
ب - ب - ب - أب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -  
مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ

2- العروض صحيحة، والضرب مذيّل، نحو:

جَدْتُ، يَكُونُ مَقَامُهُ أَبْدَأُ، بِمُخْطَلَفِ الرِّيحِ  
ب - ب - ب - أب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -  
مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ

3- العروض صحيحة، والضرب مقطوع، نحو:

وَإِذَا هُمْ ذَكَرُوا الْإِسَاءَةَ أَكْثَرُوا الْحَسَنَاتِ  
ب - ب - ب - أب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -  
مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ مُتَاعِلِنَ



4- الإضمار والتذييل، نحو:

وَإِذَا أَهْتَفَرتُ، أَوْ أَخْثَرْتُ	تُ، حَمْدُ رَبِّ الْعَالَمِينَ
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب	ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب
متفاعل متفاعل	متفاعل متفاعل

5- الوقص والتذييل، نحو:

كَتَبَ الشُّقَاءُ عَلَيْهِمَ	فَهُمَ السُّبَّةُ مُمِيسِرَانِ
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب	ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب
متفاعل متفاعل	متفاعل متفاعل

حدث إسكان الثاني من متفاعل (ب-ب-ب- ) فتحول إلى متفاعل (-ب- )، ثم تقل إلى مستعمل (-ب- )، ثم تحذف السين فتحول إلى مُتْعَل (ب-ب- )، وتقل في التقطيع إلى مفاعل (ب-ب- )،

6- الخزل والتذييل، نحو:

وَأَجِيبْ أَخَاكَ، إِذَا دَعَا	كَ، مُعَانِيًا، غَيْرَ مُخَافِ
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب	ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب
متفاعل متفاعل	متفاعل متفاعل

7- الإضمار والترقيع، نحو:

وَعَزَّرتَنِي، وَزَعَمْتَ أَنَّ	كَ لَابِسًا، بِالْمُحِبِّ، تَامِرُ
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب	ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب
متفاعل متفاعل	متفاعل متفاعل

8- الوقص والترقيع، نحو:

وَلَقَدْ مَشَّهَدْتُ وَقْدَهُمَ	وَنَقَلْتُهُمْ، إِلَى الْمَقَابِرِ
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب	ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب
متفاعل متفاعل	متفاعل متفاعل

9 - الخزل والترفيل، نحو: (1)

صَفَحُوا عَنْ ابْنِكَ، إِنْ فِي ابْنِكَ نَسَبٌ جَدُّهُ، حِينَ يُكَلِّمُ

پ-ب-پ - آپ-ب-ب - پ-ب-ب - ا-ب-ب -  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلاتُن

10- الهزج:

## على الأهازج تسهيل

- - - - -

مفاعيلن مفاعيلن

سمى هزجاً تشبيهاً له بهزج الصوت، أي: تردده قال بعضهم: وإنما كان ذلك لأن أوائل أجزائه أوتاد يتعقب كلاً منها سيبان خفيفان. وهذا ما يعين على مد الصوت. يقال ذباب هزج أي مصوت، ومنه هزج الرعد أي صوته. وقيل سمي هزجاً لطيبه. لأن الهزج من الأغاني وفيه ترنم. يقال منه: هزج وهزج<sup>(2)</sup> يقال هذا بهزج في نفسي، فلما كان الصوت يتردد في هذا النوع من الشعر سمي هزجاً. أو نقول لما كان التهزج تردد الصوت وكان كل جزء منه يتردد في آخره سيبان سمي هزجاً<sup>(3)</sup>. ويشته مجزوء البواهر مع الهزج إذا عُصبت مفاعلتين (ب - ب - ) صارت مفاعلتين (ب - - - ) وحولت إلى مفاعيلن، فإذا ورد بيت على هذه الصورة صح اعتباره من مجزوء البواهر أو من الهزج، ولكن اعتباره من الهزج أولى لكون هذا الوزن فيه أصلاً. ومثال ذلك:

وہذا الصبح لا یسمائی ولا یسددنو ولا یقرب رب

- - ا ب - - ب - - ا ب - - ب

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين

1) انتظر: لزمعشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، ص 9

(2) المسلمون، بشر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائزة على شياها الرامة، ص. 177

3) التبريزية، الخطوب: الكافي في العروض والقوافي، ص 73

ولكن يلاحظ أيضاً إذا ورد البيت في القصيدة أن يجال فيها النظر، فإذا  
عثر على تفعيلة وردت على مفاعلتين عد البيت المجزوء من الواهر لا من الهزج.<sup>(1)</sup>

الزحافات والعلل في الهزج:

1- العروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:

وما ظهري، لبأغي الضئ	م، بـ الظهر الـ ذلول
ب - - - أب - -	ب - - - أب - -
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

2- القبض، نحو:

فما عليك من بأس	فما لك من بأس
ب - ب - أب - -	ب - ب - أب - -
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

3- الكف، نحو:

فما ذان يـ ذودان	وذا، مـ من كـ مـ، يـ مـ
ب - - - أب - -	ب - - - أب - -
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

4- الخرم، نحو:

أدوا ما اسـ تعاروه	فإن العـ يشـ عاروه
ب - - - أب - -	ب - - - أب - -
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

5- الشتر، نحو:

في الذين قد ماؤوا	وفيهم جـ مـ سـوا، عـ مـ
ب - ب - أب - -	ب - - - أب - -
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

[1] مصطلحي، عمود: أمدي سبل في علم الخليل، ص 83

6- الخرب، نحو: (1)

لو كان أبو بشر أميراً مسارحاً

- - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

مفعول مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

قال ابن بري: أجمع علماء هذا الشأن على امتناع القبض في ضرب الهزج، وقال الزجاج: زعم الخليل رحمه الله أن ياء مفاعيلن في عروض الهزج لا تحذف وكذلك في الجزء الذي قبل الضرب، فعلى هذا لا يقبض في الهزج إلا الجزء الأول خاصة. (2)

7 الرجز:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل

- - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

سمي رجزاً لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء وأصله مأخوذ من البعير إذا شدت إحدى يديه، فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال: نافذة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزاً تشبيهاً بذلك. (3)

وكان الرجز في الجاهلية يقول منه الرجل البيهتين أو الثلاثة في الحرب ونحوه حتى جاء العجاج ففتح أبوابه وشبهه بالشعر، ووصف فيه الديار وأهلها، والرسوم والقلوات، ونعت الإبل والطلول؛ وكان في أول الإسلام يشبه بأمرئ القيس. (4)

1) انظر: الرعشي، جاز الله: القسطاس في علم العروض، ص 9.

2) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائرة على خبايا الرامة، ص 61.

3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ص 76.

4) انظر: القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري: صبح الأعراس في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 494.

ويرى أهل الأدب أن الرجز أصل الأوزان وأقدمها، فهم يربطون نشأة الشعر العربي بتوقييع الجمال في الصحراء، وإلى وقع خطاها فوق الرمال، ويربطون بين حذاء الإبل ووزن الرجز. وأن الكلام قد يجيء على وزن الرجز دون قصد وقد جرى هذا النوع من القول على لسان سيدنا محمد عليه السلام يوم حنين إذ قال<sup>(1)</sup>:  
أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

فلما أصيب إصبعه بجرح قال:

هل أنت إلا إصبع دميت وفي سبيل الله ما لقيت

والرجز من الأوزان الشعرية العذبة، تتكرر فيه (مستفعلن)، ويتمثل فيه النقيضان السرعة والبطء، مما جعله مركباً مطواعاً من ركنيه من الشعراء والرجاز. وهو في الأصل ذو تقيلة واحدة متكررة، تتلاءم وتتوافق مع اهتزازات الجسم المهتاج المنفعل، أو التصفيق باليد، أو القفر بالعصا، أو ركل الأرض بالأقدام، أو ترفيق الأطفال ونحو ذلك، ويمتاز بأنه يجد من الانفعالات النفسية وحركات الجسم المصاحبة له ما يشبه الضوابط الإيقاعية، كما يتسم بالصفاء، فهو بحر صاف، لأن تقيلة (مستفعلن) تتكرر فيه وحدها، وهي تقيلة مرنة، تأتي على أشكال أربعة. جمع الرجز بين صفتي الاعتدال والقوة، فهو يعتدل إذا أتت تفعيلاته سالمة مبتدئة بساكتين متواليتين مسبوقتين بحرّين متحركين، وهو أيضاً قوي لأن تفعيلاته تنتهي بوتر مجموع. وإذا وصفه المعري وحازم القرطاجني بالرداء والكراسة، رآه المجنوب أخاً للكمال، ولكنه وصفه بالشعبية، وبأنه مطية الشعراء، الأمر الذي جعل كبار الشعراء في البداية يترفعون عنه.<sup>(2)</sup>

(1) انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 140

(2) لطيب، أحمد فوزي: بحر الرجز والأراجيز: التلاف واختلاف. مجلة الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية تصدر عن

ويتشابه الرجز والكامل؛ فالرجز مؤلف من تفعيلة مستفعلن، و الكامل من تفعيلة متفاعِلن، و الفرق بين التفعيلتين: هو سكون الحرف الثاني في مستفعلن وتحركه في متفاعِلن؛ لذلك إذا وردت تفاعيل الكامل مضمرة: "ساكنة الثاني" اشتبه البحران؛ فيصح عد البيت الوارد على هذه الصورة من الرجز أو من الكامل، وإن كان عدّه من الرجز أولى لكونه ورد على الأصل، ولكن ينبغي قبل الحكم على القصيدة بأنها من هذا أو من ذلك أن تجلّل النظر في جميع أبياتها، فإذا وردت فيها تفعيلة متحركة الثلثي فالقصيدة من الكامل مثال ذلك قول غنّرة:

إني امرؤ من خير عبس مُتَحَرِّبِي	شَطْرِي وأحمي سائري بالمتَّصِل
- - - - -	- - - - -
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

فهذا البيت يصبح لأول نظرة أن يعد من الرجز؛ لأن تفاعيله كلها مضمرة، ولكن إذا نظرنا إلى قصيدته وجدنا فيها:

طال الثواء على رسوم المنزل	بين اللُكَيْك وبين ذات حوامل
- - - - -	- - - - -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ففي هذا البيت تفاعيل وردت على أصلها؛ أي على وزن متفاعِلن؛ وذلك تحكم بأن البيت السابق المضمّر كله من الكامل لا من الرجز.<sup>(1)</sup>

### الزحلقات والعلل في الرجز:

1- العروض الصحيحة، والضرب المقطوع (الرجز التام)  
 القلب منها مُسْتَرِيحٌ، سَالِمٌ والقلبُ مُنِّي جَاهِدْ، مَجْهُودٌ  
 - - - - -  
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

2- الطي، نحو:

مَا وَلَدْتُ وَالِدَةً مِنْ وَكَارٍ      أَكْرَمَ مِنْ عَبْدٍ مُنَافِرٍ، حَسْبَا

- ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب -

مستعلن مستعلن مستعلن      مستعلن مستعلن مستعلن

3- الخيل، نحو:

وَيُقَالُ مَنْعٌ خَيْرٌ مَلَأَ      وَعَجَلٌ مَنْعٌ خَيْرٌ تُسَوِّدُ

ب ب ب - أب ب ب - أب ب ب -      ب ب ب - أب ب ب - أب ب ب -

متعلن متعلن متعلن      متعلن متعلن متعلن

4- العروض والضرب مطويان (مجزوء الرجز)، نحو:

هَلْ يَسْتَوِي، عِنْدَكَ، مَنْ      تَهْوَى، وَمَنْ لَا تُعْقَدُ؟

- - ب - ١ - ب ب -      - - ب - ١ - ب ب -

مستعلن مستعلن      مستعلن مستعلن

8 الرمل:

رمل الأبحر يرويه الثقات

ب ب - - ١ ب ب - - ١ ب - -

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

سمي رملاً لأن الرَّمْلَ نوع من الفناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل

سمي رملاً لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، يقال

رَمَلَ الحَصِيرَ إِذَا نَسَجَهُ. <sup>(1)</sup>

الزحافات والعلل في الرمل :

- 1- العروض محذوفة والضرب صحيح، نحو:  
أبلغ الأعمان عني مأكاً      أنه قد طال حبسي، وانتظاري  
- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - -  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- 2- العروض محذوفة والضرب مقصور، نحو:  
مثل معق البدر، عني بمدك الـ      قطر منناه، وتأوب الشمال  
- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - -  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- 3- العروض محذوفة والضرب محذوف، نحو:  
قالبت النساء لما جثها      شاب بقدي رأس هذا واشتهبا  
- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - -  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- 4- الكف، نحو:  
ليس كل من أراد حاجة      ثم جد، في طلائها، قضاها  
- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - -  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- 5- الشكل، نحو:  
إن سعداً بطّل مرامن      صابر محسب لما أصابة  
- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - -  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن



6- الخين والقصور ، نحو:

أَحْمَدُ كَسْرِي وَأَمْسِي قَيْصَرُ مُغْلَقًا مِنْ دُونِ بَابِ حَيِّدٍ

- - - - -

فاعلاتين    فاعلاتين    فاعلا    فاعلاتين    فاعلاتين

9 - السريخ:

بحر سريع ما له ساحل

— — — — —

مستفعلن    مستفعلن    فاعلن

سَمِي سَرِيعًا لِمَرَعَتِهِ فِي الذُّوقِ وَالتَّقْطِيعِ ، لِأَنَّهُ يَحْصِلُ فِي كُلِّ ثَلَاثَةِ أَجْزَاءٍ مِنْهُ مَا هُوَ عَلَى لَفْظٍ سَبْعَةٍ سَبَابٍ ، لِأَنَّ الْوَقْتَ الْمَفْرُوقَ أَوَّلَ لَفْظِهِ سَبَبٌ ، وَالسَّبَبُ أَسْرَعَ فِي لَفْظِهِ مِنَ الْوَقْتِ ، فَهَذَا الْمَعْنَى سَمِي سَرِيعًا <sup>(١)</sup> وَقَالَ الْخَمِيلُ : سَمِي سَرِيعًا لِأَنَّهُ يَسْرِعُ عَلَى الْإِنْسَانِ <sup>(٢)</sup>

### الزخافات والعلل في السيرة:

1- العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطوي موقوف، نحو:

زَمَانٌ مُسْلِمٌ لَا يَرَى مِثْلَهَا الْ  
وَالْوَنَ فِي شَامٍ، وَلَا فِي عِراقٍ

- ۱۳ - / - ۱۴ - - / - ۱۵ - - - ۱۶ - / - ۱۷ - - / - ۱۸ - -

**مستعملين مستعملين مستعملين مستعملين مستعملين**

فالعروض والضرب أصلهما (مفعولات)، فأصابها الطي، فتحولت إلى

(مفعلات)، ثم سكنت التاء (مفعلات - سا - )، ثم نقلت إلى (فاعِلن) .

2- العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطوي مكسوف، نحو:

هَاجَ الْهَوَى رَسْمًا، بِذَاتِ الْفَضَى      مُخْلِقًا، مُسَيِّمًا، مُخَوِّلًا

• - u - l - u - - l - u - - - u - l - u - - l - u - -

مستعمل   مستعمل   مستعمل   مستعمل   مستعمل

1، الترميزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 95

(2) العامري، يطر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الخائرة على حجابها الرمضاء. ص 66

3- العروض مطوية مكسوفة، والضرب أصلي، نحو:

قَالَتْ، وَلَمْ تَقْصِدْ زَيْلَ الْخَنَاءِ؛ مَهْلًا، هَقْدَ أَبْلَغْتَ إِسْمَاعِي

- - \ - u - - \ - u - - - - u - \ - u - \ - u - -

مستعملن   مستعملن   مستعملن   فاعلن   مستعملن   مستعملن

4- العروض مخبولة مكسوفة، والضرب مخبول مكسوف، نحو:

النَّشْرُ بِمَسْكٍ، وَالْوُجُوهُ دَنَابِ  
نَبْرٍ، وَأَحْزَافُ الْأَكْفِ عَقْمٌ

[illegible]

فعلان      مستفعلان      مستفعلان      فعلان      مستفعلان      مستفعلان

5- العروض مغبولة مكسوفة، والضرب أصل، نحو:

يَا أَيُّهَا الزَّارِي عَلَى عُمْرٍ      قَدْ قُلْتَ فِيهِ غَيْرَ مَا تَعْلَمُ

$$A = \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 \end{pmatrix} \quad B = \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 \end{pmatrix}$$

مستعملان   مستعملان   فعلان   مستعملان   مستعملان   مفعول

ولم يثبت الخليل، رحمه الله، هذا الضرب. (3)

6- الخائن، نَجْو:

أَرَدُ، مِنَ الْأُمُورِ، مَا يَنْبَغِي وَمَا تُطِيعُهُ، وَمَا يَسْتَقِيمُ

ب-ب - ا-ب - ب-ب - ب-ب

متفعّل   متفعّل   فاعل   متفعّل   متفعّل   فاعل

(2) **ولا يجوز الخين في فاعلن، ولا في فاعلان.**

(1) انزخشي، جاز الله: القسطاس في علم العروض. ص 10

(2) الزمخشري، جدار الله: القسطاس في علم العروض، ص 10

7- الطي، نحو:

قَالَ لَهَا، وَهُوَ بِهَا عَالِمٌ وَيَسْأَلُوهُ، امْتَسَاكُ طَرِيقِ قَلِيلٍ

١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠

مستعملين مستعملين      فاعلين      مستعملين مستعملين فاعلان

وقد توهم إبراهيم أنيس حينما قال :حين تشدد شعرا من هذا البحر نشعر  
باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الأذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلة ما نظم  
منه، والأذان تعناد النغمات الكثيرة التردد، وتميل إلى ما ألفته، وأغلب الظن أن هذا  
البحر سينقرض مع الزمن. أما ما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل من  
هذا الوزن، فإنما كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها فتسجوا على منوالها رغبة  
في التوزيع لا حبا للوزن نفسه، ولعلمهم قد وجدوا في هذا جهدا وعنتا.<sup>(1)</sup> وقسم  
القصائد التي ترد على وزن السريع إلى ثلاثة أقسام:

1- فعمائد تقتهى آياتها بوزن "فاعلن"، وهذا القسم أكثر شيوعاً وأحب إلى النفوس من غيرهم.

2- قصائد تنتهي أبياتها بوزن "فاعلان".

3- قصائد تنتهي أبياتها بوزن "فعلن".

وقد أثر المحدثون القسم الأول والثاني، ويرى إبراهيم أنيس أننا لا نكاد نعثر على شعر من القسم الثالث. (2)

10- المتفرج:

### منسرح فيه يضرب المثل

-۱۱-۱۱ - - -۱-۱۱ -

مستعلن مفعولاتُ مستعلن أ أو (مقتعلن)، والأصل مستعلن.

(1) آتیس، إبراهيم: موسیقی الشعر، ص 102

2 أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 103

سمى منسرحا لانسراحه مما يلزم اضرابه واجناسه، وذلك ان (مستقملن) متى وقعت ضريا فلا مانع يمنع من مجيئها على اصلها، ومتى وقعت مستقملن في ضربه لم تجئ على اصلها لكنها جاءت مطوية، فلانسراحه مما يكون في اشكاله سمي منسرحا. (1)

### الزخافات والعلل في المنسرح:

**1- العروض صحيحة، والضرب مطوي، نحو:**

مستعملين مفعولاتٌ مستعملين  
- - - - - ب - ا - - - - - ب -  
للخبر، يُضاهي في مصره العرها  
- - - - - ب - ا - - - - - ب -

## 2- الطبي، نحو:

من لم يَمُتْ عَيْطَةً يَمُتْ هَرَمًا      لِلْمَوْتِ كَأْسٌ، فالمرء ذائقها

- - - ب - ا - ب - با - باب -      - - - ب - ا - ب - با - باب -

مستعملان مفعلات مستعمل      مستعملان مفعولات مستعملان

ويورد الخن كذلك في بحر النصح .

ولم تتحقق رؤية إبراهيم أنيس في وزن المنسرح في قوله: هذا هو البحر الذي  
أي معظم شعرائنا المحدثين النظم منه ولم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه فقد ورد في  
الشعر الحديث من هذا البحر النثر القليل، ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا  
بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن فتسجوا على منوالها، ولعلمهم وجدوا في  
النظم منه عنتاً ومشقة، ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في  
موسيقاه ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب وقد هجره المحدثون و  
أغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام. أما القدماء فقد نظموا منه  
على قلة أيضاً، وإن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع.<sup>(2)</sup>

1) العريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 103

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص. 107

11 - الخفيف:

يا خفيفاً خفت به الحركات

- ب - - \ - - ب - \ - ب - -

فاعلاتن مستقن لن فملاتن

سمي خفيفاً لأن الوجد المقروق فيه (تفع من مستقن لن) اتصلت حركته بحركات الأسباب (لن) فخفت، وقيل سمي خفيفاً لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفضل ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد. <sup>(1)</sup>

الزحافات والعلل في الخفيف:

1 - العروض صحيحة والضرب معذوف، نحو:

ليت شمري هل كم هل آتيتهم أم يحولن، من دون ذلك، الرذى

- ب - - \ - - ب - \ - ب - - \ - - ب - \ - ب - -

فاعلاتن مستقن لن فملاتن فاعلاتن مستقن لن فاعلا

2 - العروض معذوفة والضرب معذوف، نحو:

إن قدرنا، يوماً، على عامر نمتل منه، أو ندعه لكم

- ب - - \ - - ب - \ - ب - - \ - - ب - \ - ب - -

فاعلاتن مستقن لن فاعلا فاعلاتن مستقن لن فاعلا

ويعلق إبراهيم أنيس على هذا الشاهد بقوله: ويتردد هذا الشاهد بعينه في كتبهم ولا نكاد نظفر منهم بمثل آخر. فإذا نحن رجعنا إلى القصائد قديمها وحديثها لعلنا نظفر بواحدة منها نظمت على هذا الوزن أعيان البحث ثم لا نكاد نعثر على شيء من هذا. فليس في جمهرة أشعار العرب ولا المفضليات ولا في الدواوين القديمة التي رجعت إليها أثر لهذا الوزن. <sup>(2)</sup>

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 109

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 91

3- الغبن، نحو:

وَهُوَ إِذْ يَكْفُرُ، لَسْتُ بِمِ  
بِهَمُومٍ لَمْ يَسْزَلْ، وَلَمْ يَتَغَيَّرْ

ب-ب-ب - ا-ب-ب - ا-ب-ب -  
فَعْلَاتِنِ مَتَعْلِنِ فَعْلَاتِنِ

#### 4- الكف، تعوي:

وَأَقْلُ مَا أَظْمُرُ، مَنْ هَوَاكَ      يَا عَمِيرُ، يُسْكِنُنِي، حِينَ يَبْدُو

ب-ب-ب-ا- - ب- - ا-ب-ب- -      -ب-ب-ا- - -ب- - ا-ب-ب- -

فَعَلَاتُ    مستمعان    فَعَلَاتُ    فَعَلَاتُ    مستمعان    فَعَلَاتن

5- التثقيب، نحو:

ليسَ مَنْ ماتَ، فَاسْتَرَأَخَ، يَمُوتُ  
إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَيِّتُ الْأَحْيَاءِ

- ب - - أ ب - ب - أ ب - ب -  
فَاعْلَاقٌ مُتَعَلِّقٌ فَاعْلَاقٌ      فَاعْلَاقٌ مُتَعَلِّقٌ فَاعْلَاقٌ

12 - المضارع:

## تعدد المضارعات

- پ - - پ -

## مفاعیل قام لاتن

قال الخليل: سمي بذلك لمضاوعته المقتضب في أن أحد جزأيه مفروق الوند (فاع لاتن). وقيل: لأنه ضارع الهزج في أنه مجزوء، وقال الزجاج: لمضاوعته المجثث في حال قبضه.<sup>(1)</sup> وذكر أبو العلاء المعري أن البيت الذي وضعه له الخليل للمضارع هو:

ولان تـيـد نـمـنـه شـمـهرا

(1) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الناضرة على عجائب الرامة. ص. 207

وعلق بقوله: هو مفقود في شعر العرب<sup>(1)</sup>

### زحافات المضارع:

1- مكفوف الصدر والابتداء، سالم العروض والضرب، نحو:

دُعَانِي إِلَى سُوْعَادٍ دَوَاعِي هَيَوَى سَعَادٍ

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

2- مقبوض الصدر والابتداء، سالم العروض والضرب.

أَيَا خَلِيلِي، عُوْجَا عَلَى مِنَى، فَالْمَقَامِ

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

### 13 - المقتضب:

اقتضب كما سألوا

ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مفعلات مستعلن أو (مفتعلن)

سمي مقتضبا لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع، ومنه سمي القضيبي قضيبياً، وليس في دائرة من الدوائر بحر يُفك من بحر فيحصل في البحر الثاني الأجزاء التي في البحر الأول بلفظها وعينها إلا في هذه الدائرة، فلما كان يقع في هذه الدائرة المنسرح وهو مستعلن مفعلات مستعلن مرتين، وهذه الأجزاء بعينها على لفظها تقع في المقتضب، وإنما تختلف من جهة الترتيب فقط، فكانه في المعنى قد اقتطع من المنسرح إذ طُرِح متعلن من أوله ومستعلن من آخره وبقي مفعلات مستعلن فسمي لذلك مقتضبا.<sup>(2)</sup>

(1) المعري، أبو العلاء: الفصول والقائيات في تجميع الله والمواظ. ص 40

(2) الفريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 120

وأنكر الأخفش أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يسمع منهم شيء من ذلك. وقال الزجاج: هما قتلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان، ولا يُنسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل.<sup>(1)</sup> وقال أبو الملاء الممرى: أما المقتضب فالبيت الذي وضعه الخليل فيه:

أعرضت فــــــــــــــلاح عارضتان مــــــــــــــن بــــــــــــرد

وهو مفعول في شعر العرب.<sup>(2)</sup>

ومن شواهد المقتضب التي ذكرها الزمخشري:

هَلْ عَلَيَّ، وَيَحْكُمُ ـــــــــــــــــا      إِنَّ لَهَوْتُ، مــــــــــــن خــــــــــــرجٍ؟<sup>(3)</sup>

ب - ب / - ب - ب      - ب - ب / - ب - ب

مفعلات مستعلن      مفعلات مستعلن

#### 14 - المجث:

إن جُثَّ الحركات

- - - ب - ب / - ب - ب

مستعلن فاعلاتن

سمي مجثاً لأن الاجتثاث في اللفظ الاقتطاع كالإقتضاب، فاجزاء الخفيف فاعلاتن مستعلن فاعلاتن، والمجث مستعلن فاعلاتن، فلفظ اجزائه يوافق لفظ اجزاء الخفيف بعينها وإنما يختلف من جهة الترتيب، فكانه اجتث من الخفيف.<sup>(4)</sup> وقد طرب الشعراء المحدثون لهذا الوزن فأكثرُوا من انظم عليه، ولا نعلم لهذا

(1) الدمامني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: المعون الفائزة على خبايا الرامة، ص 209

(2) للمري، أبو الملاء: الفصول والقافات في محمد الله والمراعت، ص 40

(3) الزمخشري، جار الله: القسط في علم العروض، ص 11

(4) للبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 121



البحر انتشارا قبل العصر العباسي حينما بدأ الشعراء بالتنظم على المجث مقلوعات  
لنفس، ومن أشهر الشعراء المحدثين نظاما على وزن المجث حافظ إبراهيم<sup>(1)</sup>  
الزجافات والعلل في المجث:

1- الخين، نحو:

وَلَوْ عَقِفْتَ بِمَكْمِي عَلِمْتُ أَنْ سَمِعْتُ مَوْتًا

ب-ب-أب-ب - ب-ب-أب-ب -

متمعلن فاعلاتن متمعلن فيلاتن

2- الكف، نحو:

مَا كَانَ عَطَاؤُهُنَّ إِلَّا عَمْدَةٌ ضِيَامًا<sup>(2)</sup>

-ب-ب-أ-ب - ب - -ب-ب-أ-ب -

مستعمل فاعلاتن مستعمل فاعلاتن

ويقع الشكل كذلك في المجث .

15 المتقارب:

عن المتقارب قال الخليل

ب-ب-أب-ب-أب-ب - أب- -

فعولن فعولن فعولن فعولن

سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب

واحد فتتقارب الأوتاد.<sup>(3)</sup>

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 127

(2) انظر: الزعشمي، جابر الله: المسطوح في علم العروض. ص 11

(3) فريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 129

### الزحافات، العلامات في المتقارب:

- 1- المروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:  
 وابني من الثمر شِعراً عويصاً      يُنسي الرِّوَاءَ الَّذِي قَسَدَ رَوَّاءُ  
 ب-- اب-- اب- - اب--      ب-- اب-- اب- - اب--  
 فَعُولن فَعُولن فَعُولن      فَعُولن فَعُولن فَعُولن
- 2- المروض صحيحة والضرب مبتور، نحو:  
 خَالِكِي، عُوْجَا، عَلَى رَسْمِ دَارٍ      خَلَّسَتْ مِنْ سُلَيْمِي، وَمِنْ مَيْهَةٍ  
 ب-- اب-- اب- - اب--      ب-- اب-- اب- - اب--  
 فَعُولن فَعُولن فَعُولن      فَعُولن فَعُولن فَعُولن

ويذهب إبراهيم أنيس إلى أننا لا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع من الشعر الحديث، ويظهر أن شعراء المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه، فليس بينهم من ملقه في شعره، بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع، وكل الذي عثر عليه في أثناء جولاتي في دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد لا يزيد على أبيات عدة جاءت في الأغاني<sup>(1)</sup>

- 3- العروض صحيحة، والضرب مقصور، نحو:
- ويأوي إل نمؤو بائساتو      وشفتو مراضيع مثل السعاف
- ب-- أب-- أب- - أب--      ب-- أب-- أب- - أب-
- فعولن فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن
- 4- العروض معذوفة والضرب مبتور، نحو:
- مُسْمِيَةٌ، قُومِي، ولا تُعْجِزِي      ويَكْوي النِّسَاءُ، على حَمْرَةٍ
- ب-باب-- أب- - أب-      ب-- أب-باب- - أ-
- فعول فعولن فعولن      فعولن فعولن فعولن

ويكثر القبض في المتقارب أيضا

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر - 100

وقد أجاز الخليل، رحمه الله، في عروض البيت السالم الضرب الحذف والقصر. وأباه الكثير. ولا يجوز الخليل، رحمه الله، قبض الجزء الواقع قبل الضرب المحذوف، والأبتر. وغيره يجيزه.<sup>(1)</sup>

زحافات وعمل مجزوء المتقارب:

1- محذوف العروض والضرب، نحو:

أَمْسَنَ دَمْنَنَةً، أَفْقَسَرْتُ	لَسَلَمَى، بِذَاتِ الْفَضَى؟
ب - - - أب - - أب -	ب - - - أب - - أب -
فعولن فعولن فعو	فعولن فعولن فعو

2- العروض محذوفة، والضرب أبتر، نحو:

تَعَفَّ، وَلَا تَيْتَسْتَمْن	فَمِمَّا يُقْسَضُ يَأْتِيكَ
ب - - - أب - - أب -	ب - - - أب - - أب -
فعولن فعولن فعو	فعولن فعولن فعو

3- العروض مبتورة، والضرب محذوف، نحو:<sup>(2)</sup>

وَزَوِجُ الْوَيْلِ الْوَيْلِ	وَيَكْنَمُ مَا فِي غُر
ب - ب أب - - أب -	ب - ب أب - - أب -
فعول فعولن فعو	فعول فعولن فعو

16 المتدارك (المحدث):

ويقال له أيضاً المقترع والمحدث، ويسمى هذا الوزن بقطر الميزاب، وصوت الناقوس، وركض الخيل.<sup>(3)</sup> ولم يعرض الخليل بن أحمد لهذا الوزن، وقيل سمي متداركاً لأن الأخفش تدارك به على الخليل.

(1) انظر: الرغشري، جاز الله: التسطيس في علم العروض، ص 12

(2) انظر: الرغشري، جاز الله: التسطيس في علم العروض، ص 12

(3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله عماد بن أبي بكر: العيون الفائزة على سبائك الرمزية، ص 60

مفتاحه

حركات المحدث تنتقل

ب ب - ١ - ١ - ١ ب ب - ١ ب ب -

فعلن فعلن فعلن فعلن

الزحافات والعلل في المتدارك:

١- الخبن، نحو:

أوقفت، على طلل، طرياً فشنجك، وأحزتك، المثل؟

ب ب - ١ ب ب - ١ ب ب - ١ ب ب - ١ ب ب -

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

٢- القطع، نحو: (١)

أهل الدنيا كل فيها ثقلأ ثقلأ، دقنا دقنا

- ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ -

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

وينوه إبراهيم أنيس بالقيمة الإيقاعية للمتدارك متسائلاً عن انصراف الشعراء عنه؛ ولعلنا ندرى سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر على الرغم من انسجام موسيقاه وحسن وقعها في الأذان، ولعلهم وجدوه أليق بالأدب الشمبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع في الزجل (٢).  
التفاوت الحكمي للأوزان في الشعر العربي

ولاشك أن المتنب لأوزان الشعر العربي يجدها تختلف في الورد كثره وقلة، كما قال المعري: "إن أكثر أشعار العرب من الطويل والبسيط والكامل"، وهذا صحيح، يدل عليه الاستقراء، وقد ذكروا أيضاً أن المديد قليل الاستعمال؛ لتقل فيه

(١) انظر: الزمخشري، جاز الله: القسطاس في علم العروض. ص 12

(٢) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. 118

إلا عروضه الثالثة، كما ذكروا أن الزجّاج قال عن المضارع والمقتضب إنهما قليلان جداً في الشعر العربي حتى إنه لا توجد قصيدة منهما لعربي، وإنما يروى منهما البيت والبيتان. كذلك بحر انتدراك قليل في القديمة، وقلته هي التي حملت الخليل على إنكاره، وعدم عدّه بين بحور الشعر، وإثبات الأخفش له لا يدل على كثرة وروده، بل إنه تمسك ببعض شواهد صحت عنده، فهو لا ينسكّر ندرته.<sup>(1)</sup>

ويفترق القرطاجني بين الأوزان التي تكثر فيها الحركات ويطلق عليها أوزان "السباطة"، والأوزان التي تكثر فيها السواكن، ويسمّيها الجموعة، في قوله ((أوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السباطة والجموعة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها. والسباطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متعركات، والجمعة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة. والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين، أو ساكنان في جزء. والقوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وثد أو سببين، ويكون طرفاه التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغيير. وإذا تركب الضعيف مع القوي فريماً غطى على ضعفه، وخصوصاً إذا حدثت في التركيب جموعة كالحال في الخفيف. فإن تركب الضعيف مع معتدل لم يخف معه ضعفه كالحال في المديد)).<sup>(2)</sup>

ورصد القرطاجني تفاوت الأوزان في الحركات والسواكن، وربط القيمة الإيقاعية للوزن بنسبة ورود الحركات والسواكن كما يظهر في قوله: ((لا كانت الأوزان متركبة من متعركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظهر الاعتمادات

(1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل، ص. 85

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج اليلقاء وسراج الأدباء، ص. 260

كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومضان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، مهزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سبابة وسهولة أو يوجد له جمودة وتوعر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي. ولا بد من أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة<sup>(1)</sup>)).

ويضيف القرطاجني: ((ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض. فأعلاما درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوها الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفتح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضع، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى. وقد نبه على هذا في المديد أبو الفضل ابن العميد. فأما المنسرح ففي أطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحل الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه مع سداخته حدة زائدة. فأما المجث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتناظر على ما تقدم<sup>(2)</sup>)). ((فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سبابة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة،

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 265

(2) للرجع نفسه، ص 268

- وللرمل لنا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالثرثاء وما جرى مجراه  
منهما بغير ذلك من أغراض الشعر. وقد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان<sup>(1)</sup>  
وقد نظم المشهاب أوزان بحور الشعر الستة عشر فقال:
1. (أطال) عنولي فيك كفرانه الهوى      و آمنت يا ذا الطلبي فأنس ولا تنفر  
فعولن مقاعيلن فعولن مقاعلن      (الطويل)
  2. يا (مديد) الهجر هل من كتاب      فيه آيات الشفا للسقيم  
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن      (المديد)
  3. إذا (بسطة) يدي أدعو على فئة      لاموا عليك عسى تخلو أمامكنهم  
مستعملن فاعلن مستعملن فعلن      (البيسط)
  4. غرامي في الأحبة (وفرته)      وشاء في الأزقة راكزون  
مفاعلتن مفاعلتن فعولن      (الوافر)
  5. (كملت) صفاتك يا رشا وأولو الهوى      قد بايعوك وحظهم بك قد نما  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن      (الكامل)
  6. لئن (تهزج) بمشاق      فهم في عشقهم تاهوا  
مفاعيلن مقاعيلن      (التهزج)
  7. يا (راجزاً) بالوم في موسى الذي      أهوى وعشقي فيه كان المبتنى  
مستعملن مستعملن مستعملن      (الرجز)
  8. إن (رملتم) نحو ظلي ناهر      فاستميلوه بداعي أنسه  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا      (الرمل)
  9. (سارع) إلى غزلان وادي الحمى      وقل: أيا غيد ارحموا صيكم  
مستعملن مستعملن فاعلن      (السريع)

(1) للرجع نفسه ص 269

10. (تسرح) العين في خديد رشا حي بكأس وقال: خذه بضي

مستفعِلن مفعولات مستفعِلن (المنسرح)

11. (خف) حمل الهوى علينا ولعن ثقلته عواذِل تترنم

فاعِلاتن مستفعِلن فاعِلاتن (الخفيف)

12. إلى كم (تضارعونا) حتى وجهه نضير

مفاعيل فاعِلاتن (المضارع)

13. (اقتضب) من وشاؤ هوى من سنالك حاولهم

مفعولات مفعِلن (المقتضب)

14. (اجثث) من عاب ثغراً فيه الجمال التنظيم

مستفعِلن فاعِلاتن (الاجثث)

15. (تقارب) وهات امتقني كأس راح وباعد وشالك بُعد السماء

مفعِلن مفعِلن مفعِلن (المتقارب)

16. (دارك) قلبي بلمى ثغر في مبسمه نظم الجواهر

مفعِلن مفعِلن مفعِلن (المقداروك) (1)

وقد رأى المولدون أن حصر الأوزان في هذا العدد يضيق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة، وهذه لا حد لها؛ وإنما جتحوها إلى تلك الأوزان؛ لأن أدواقهم تركزت على إلفها واعتادت التأثر بها؛ ثم لأنهم يرون أن كلاماً يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه والقناء به، وأمر القناء بالشعر العربي مشهور ورغبة العرب فيه أكيدة ولم يلتزم المولدون

1. الملهي، أحمد: ميزان الذهب، ص 103



بالأوزان الموروثة من العرب، فأحدثوا أوزاناً أخرى، منها ستة استتبطوها من عكس دوائر البحور وهي:

1- المستطيل: وهو مقلوب الطويل، وأجزاؤه: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مرتين؛ كقول القائل:

لقد هاج اشتياقي غريب الطرف أحور أدير الحمدُ منه على مسلك وعنبر

2- الممتد: وهو مقلوب المديد، وأجزاؤه فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين؛ كقول القائل:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال كلما زدت حباً زاد مني نفورا

3- المتوافر: وهو محرف الرمل، وأجزاؤه: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن مرتين، ومثاله:

ما وقوفك بالكراثب في الطلل؟ ما سؤالك عن حبيبك قد رحل؟  
ما أصابك يا فؤادي بعدهم؟ أين صبرك يا فؤادي ما قفل؟

4- المُنثَد: وهو مقلوب المجث، وأجزاؤه: فاعلاتن فاعلاتن مستمع لن مرتين، وقد نظم منه بعض المولدين:

كن لأخلاق التصابي مستمرياً ولأحوال الشباب مستحلياً

5- المنسرد: مقلوب المضارع، وأجزاؤه: "مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن" مرتين، وقد نظم منه بعضهم:

على العقل فعول في كل شأن ودان كل من شئت أن تداني

6- المطرّد: صورة أخرى من مقلوب المضارع، وأجزاؤه: فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن مرتين؛ كقول بعضهم:

ما على مستهام ريع بالصند فاشتكى ثم أبكاني من الوجع

ومن الأوزان التي استحدثوها ما فعله أبو العتاهية، قد ذكر أنه نظم على أوزان لا توافق ما استنبطه الخليل، إذ جلس يوماً عند قصار، فسمع صوت المدق، فحسب وزنه في شعر وهو:

للمنــــــــــــــــون دائــــــــــــــــرا      ت يــــــــــــــــدرن مــــــــــــــــرفها  
ثــــــــــــــــم يــــــــــــــــتقينــــــــــــــــا      واحــــــــــــــــداً فواحــــــــــــــــدا

فلما انتقد في هذا قال: أنا أكبر من العروض.<sup>(1)</sup>

شعر مجمع البحور

يقوم مجمع البحور على عدم التقيد بوزن واحد من أوزان الشعر في القصيدة الواحدة، والذين يذهبون إليه يجيزون للشاعر أن ينظم قصيدته أجزاء، كل جزء من بحر، كان شوقي لا يلتزم وزناً واحداً في رواياته؛ وقد برر بعض النقاد صنيع شوقي بأنه متبع لكبار الشعراء الروائيين والقصصيين في ذلك. وهذا خطأ فإن ملحمتي هوميروس، كلتاهما من بحر واحد، وكذلك الفردوس المفقود للنتون والشاهنامة للفردوسي كلها من وزن واحد، وكثير من النقاد يقر بأن هذا الإكثار من الأوزان في روايات شوقي قد أفقدها قسماً كبيراً من الحسن.

ومن نظم من مجموع البحور إيليا أبو ماضي، وقصيدته: الشاعر والسلطان الجائر، مشهورة؛ وكذلك نظم ميخائيل نعيمة وغيره من: مجمع البحور، وللشاعر محمود غنيم قصيدة في ديوانه: ديوان غنيم، من مجمع البحور. ومن مثله كذلك قصيدة: عبقر، لشفيق معلوف، والراعي لإلياس فرجات.<sup>(2)</sup>

[1] مصطفي، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 111

[2] مصطفي، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 126

#### 4- البديل

ورد مصطلح البديل عند التتوخي، وهو تغيير حرف الروي، كقول الشاعر:

يَا قَبَّحَ اللَّهُ بَيْيَ السُّعْلَاتِ  
عَمْرًا وَهَانُوسًا شِرَارَ النَّاتِ  
لَيْسُوا بِأَخْيَارٍ وَلَا أَكْيَافِ

يريد الناس وأكياس، فأبدل حرف الروي لضرورته إلى ذلك.

وكقول الشاعر:

إِذَا مَا الْمَرْءُ مِنْهُمْ هَلَمْ يُكَلِّمْ      وَأَعْيَا سَمْعَهُ إِلَّا زِدَايَا  
وَلَا تَهَبَّ بِالْعَثْمِيِّ بَرِّي بِرِيهِ      كَقَعْلِ الْهَرِّ يَلْتَمِسُ الْعَطَايَا  
فَلَا تُظَفَّرِي دَاءَهُ وَلَا يُوَوِّبُنْ      وَلَا يُعْطَى مِنَ الْمَرْضِ الشِّفَايَا  
فَذَلِكَ الْهَمُّ لَيْسَ لَهُ دَوَاءٌ      مَرَوَى الْمَوْتُ الْمُتَطَّقَ بِالْمَنَايَا

فقلب الهمزات الثلاث ياءات لإتيانه بالمنايا، وهذا مما يجب ألا يلتفت إليه، ولا يقاس عليه.. ولما كان تبديل حرف الروي إلى حرف آخر أمراً خارجاً عن معايير القافية وضوابطها، فلا مسوغ لوجود مصطلح البديل في علم العروض والقافية، وهو أمر توه إليه التتوخي بقوله: ((وهذا مما يجب ألا يلتفت إليه، ولا يقاس عليه.))<sup>(1)</sup>

[1] التتوخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخالجي، القاهرة، ط2،

## 5- البَرِيء

البَرِيءُ في اللغة الصحيحُ الجسم والعقل،<sup>(1)</sup> والبريء في العروض الجزء  
(التفعية) الذي يسلم من الزحاف للمعاقة وهو سائغ فيه<sup>(2)</sup>

---

(1) لسان العرب: وأ

(2) الدماميني، بدر المدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العمون الفاضلة على عبايا الرامة، ص 93

## التاء

### 1- التأسيس

الأسُّ والأسَّس والأساس مبتدأ الشيء، والأسُّ والأساس أصل البناء. والتأسيس في العروض ألف مفصولة عن الروي بحرف، كقول الشاعر:

كليني لهم يا أميمة ناصب      وليل أقاسيه بطيه الكواكب

فقد وقعت ألف التأسيس في كلمة الكواكب مفصولة عن الروي بحرف وهو الكاف. وسمي تأسيساً لأنه اشتق من أسَّ الشيء. وأخذ أصل ألف التأسيس من أسَّ الحائل وأساسه، وذلك أن ألف التأسيس لتقممها والعناية بها والمحافظة عليها كأنها أسُّ القافية.<sup>(1)</sup>

وإذا كان حرف الألف، الف التأسيس، في كلمة، وكان حرف الروي في كلمة أخرى منفصلة عنها، فليس بحرف تأسيس، لانقصاله من حرف الروي وتباعده منه، لأن بين حرف الروي والتأسيس حرفاً متحركاً، وليس كذلك الرفع، لأن الرفع قريب من الروي ليمس بينهما شيء، فهو يجوز أن يكون في كلمة ويكون الروي في كلمة أخرى منفصلة منها، نحو قول الشاعر:

أتته الخلافة منقادة      إليه تجرّر أنياله  
فلم تك تصلح إله      ولم يك يصلح إلهها

[1] لسان العرب: أسى

فألف «إلا» ردف واللام حرف الروي، وهي في كلمة منفصلة من الردف  
فجاز ذلك، لقرب ما بين الردف والروي، ولم يجز في التأسيس لتباعده من الروي.  
وقد يجوز أن تكون تأسيساً إذا كان حرف الروي مضمراً، كما قال زهير:  
ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى      من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا

فجعل ألف بدا ليا تأسيساً وهي كلمة منفصلة من القافية لما كانت القافية  
في مضمراً، وكذلك قول الشاعر:  
وقد يقبت المرعى علي دمن النرى      وتبقى حزازات النفوس كما هيا<sup>(1)</sup>

## 2- التجميع

خلاف التصريح عند ابن رشيق، وهو أن يكون القسم الأول متهيئاً  
للتصريح بقافية ما، هيأني تمام البيت بقافية على خلافاً كقول جميل:  
ياباين إنك قد ملكت فأسجحي      وخذي يحظك من كريم واصل

فتهيأت القافية (الشطر الأول) على الحاء (فأسجحي)، ثم صرفها إلى اللام  
(واصل).

ومن أشد التجميع قول النابغة الذبياني:  
جزى الله عبساً عبساً آل بغيض      جزاء الكلاب العاويات وقد فعل<sup>(2)</sup>

(1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 م  
ج 6، ص 346

(2) انظر: القموني، أبو علي الحسن بن رشيق: الصدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد عبي الدين عبد

الحديد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972، ج 1، ص 177

ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلاف ذلك، فيخلف ظن النفس في القافية لذلك. وقد سمي هذا تجميعاً<sup>(1)</sup>

### 3- التحريد

في اللغة: حرّيد منفرد معزّل عن جماعة القبيلة، ولا يخالطهم في ارتحاله وحلوله إما من عزّتهم، وإما من ذلّتهم وقتلهم، ومنه التحريد في الشعر، ولذلك عدّ عيباً لأنّه بُعِدَ وخلاف التنظير.<sup>(2)</sup> والتحريد مصطلح عروضي يتعلق بعيوب الشعر عامة، ولم يحدد العروضيون عيباً بعينه، وهو ما يتبين من قول الأخفش: ولا يحتون فيه شيئاً، إلا أنهم يريدون به غير المستقيم، مثل الحرد في الرجلين.<sup>(3)</sup> وتبدو العلاقة الدلالية بين المعنى اللغوي والاصطلاحي في التشابه بين الرجل الذي يعزّل جماعته فيصبح متفرداً وحيداً والمعب الذي يقع في الشعر، فيصبح بيت الشعر متفرداً وحيداً فربما عن القصيدة. وقد ورد مصطلح التحريد في شعر النابغة في قوله:<sup>(4)</sup>  
وَعَثَ الرُّوَايَةَ بِأَرِي الْعَيْبِ مُنْتَكِبٌ هَيْهَ سِنَادٌ وَإِقْوَاءٌ وَلَعْرِيدٌ

أما التبريزي فيرى أن التحريد يقع في تفعيلة الضرب، نحو اجتماع هـلن (ب ب -) وفـلـن (- -) في ضرب بحر المديد أو في بحر البسيط التام. ومن المعلوم أن العلل العروضية التي تحدث في تفعيلاتي العروض والضرب في مطلع القصيدة تثبت في أبيات القصيدة كلها. ويملل التبريزي التسمية بأنها مأخوذة من البعير الأحرد، وهو الذي تنقبض إحدى يديه في السير، فلما جاء الشعر مخالفاً، وبعد عن النظائر سمي ذلك العيب تحريداً.<sup>(5)</sup>

(1) للرمطاحي، أبو الحسن حازم: منهاج البلقاء وسراج الأدياء. ص 283

(2) لسان العرب: حرد

(3) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القرائن. ص 68

(4) التصويحي، القنضي أبو علي عبد الباقي: القوالي. ص 19

(5) انظر: التعرّيب الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 167

#### 4- التجميع

الخماع في اللغة العرج. وفي الاصطلاح العروضي أن تخلو عروض البيت من التصريع والتقفية، ويخرج الكلام فيكون وقوفه على القافية، وقد استعمل ذلك الشعراء من القدماء والمحدثين.

قال الشنفرى:

أَهْمُوا بَنِي أُمِّي صُنُورَ مَطِيَّكُمْ      ضَائِي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَسِيلُ

ويربط التوخي التسمية بالمعنى اللغوي، فقد سمي تخميماً من الخماع وهو العرج.<sup>(1)</sup>

ويلتقي مفهوم التجميع والإقعاد عند التوخي مع مصطلح التجميع عند ابن رشيق.

#### 5- التدوير

ينبغي أن نفرق بين التدوير في الشعر الممودي، والتدوير في شعر التفعيلة، فالتدوير في الشعر الممودي هو انقسام كلمة بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، ويسميه ابن رشيق المداخل من الأبيات، وهو ما كان قسيماً متصلاً بالآخر، غير منفصل منه قد جمعتهم كلمة واحدة،<sup>(2)</sup> ويسمى المدمج أيضاً، لأن الشطرين يندمجان معاً. ومن أمثلة الأبيات المدورة في الشعر الممودي قول الشاعر (الحفيظ):

رَبِّ إِنْ هَلْدَى هَمْدَاكَ وَأَيَا      تَكْ نُوْرَ تَهْدِي بِهِ مِنْ تَشَاءِ

- ب - - ب - ب - أ ب ب - - ب ب - - أ - - ب - أ - ب - -

فاعلاتن متعلن فاعلاتن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن

فقد انقسمت كلمة (آياتك) بين الشطرين.

(1) انظر: التوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: الفرائد، ص 3

(2) انظر: الفرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. المعجزة في حسان الشعر وآناؤه ونقده، ج 1، ص 177



ويمكن معرفة نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني في البيت المدور باتباع الخطوات الآتية:

1- تقطيع البيت (قبل التدوير)، نحو قول المعري:

أَبَكَتْ لَكُمْ الْحَمَامَةُ أُمَ غُنْتِ عَلَى فَرْعِ غَمْنِهَا الْيَادِ

~ - - ~ - ~ - - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~

2- قراءة التفعيلات بما يتفق مع الوزن ووضع فاصل عند الحرف الذي تنتهي به

**تفعيل الشطر الأول، وذلك على النحو الآتي:**

أَبَكَتْ لَكُمْ الْحَمَامَةُ أُمَّ غُنْتٍ عَلَى فَرْخِ غَصْنِهَا الْمِيَادِ

- - - / - - - / - - - / - - - / - - - / - - - / - - - / - - - /

فعلاتين متفعّلان فعلاتين فاعلاتين متفعّلان فالاتين

ويرى ابن رشيقي أن التصوير أكثر ما يقع في بحر الخفيف، والتدوير دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأوزان القصيرة كالهج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك.<sup>(1)</sup> ولكن استقرار الشعر العربي يثبت أن التصوير يقع في غير بحر الخفيف، نحو ما ورد من الكامل:

إن الحوادث كالزوايا ح عليا في دائمة الوجود

- - - - -

متفاعلين      متفاعلين      متفاعلين      متفاعلاتين

وتربط نازك الملائكة بالتدوير بالأثر الموسيقي، فهو يمتنع على البيت غنائية وليونة لأنه يمدد ويطيل نغماته، وتسجل مأخذاً على العروضيين لأنهم لم يتناولوه تناولاً نزيهاً، فكل ما فعلوه أنهم أجازوا وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى أن بعض المواضع يمتنع فيها، لأن الذوق لا يستسيغه. وتشير نازك إلى العلاقة بين التدوير والملائكة الموسيقية أو الفطرة الإبداعية لدى الشاعر، إذ إن كل شاعر مرهف

1) انظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 178

الحامسة، ممن مارس التنظيم السليم، ونما سمعه الشعري، لا بد أن يدرك بالقضرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشراً يؤدي السمع.

وتسمى نازلك إلى وضع معايير عروضية للتدوير معتمدة على التسيج المقطعي للتفاعل التي يحسن فيها التدوير، والتفاعل التي لا يحسن فيها، فنرى أنه يعموغ في كل شطر قتهي عروضه بسبب خفيف مثل "فعلون"، نحو قول عمر أبي ريشة:

(المقارب)

رويدك لا تجرحني حسنتك البـ      رهيب ولا تهتكني منـزله

-اب - اب - باب - با - با - با - با

فَعُولٌ    فَعُولَانِ    فَعُولَانِ    فَعُولٌ    فَعُولٌ    فَعُولَانِ    فَعُولَانِ    فَعُولٌ

فإني أحس به ههنا إلى وحوش وخشخشة المقبرة

-ب/ - -بب-بب-ب - -ب/ - -بب-ب/ - -ب

فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ   فَعُولٌ

ومثل "فاعلاتن" في البحر الخفيف، كقول سليمان العيسى:

وحدة تلهم الكواكب مسرا      ها وتمشي في القصر ظلًا ظليلا

- - - - -

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن

غير أن التدوير يصبح ثقيلاً ومنفرًا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل

فاعلن" و"مستقبلن" و"مفاعلن". وهذا نموذج لتدوير قائم على وتد من شعر محمد الميخري من الكامل:

هي جنة الأشجار والأطفال وال  
إعطاء والأنفصام والأنفداء

- - - - -

متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين متفاعلين

ويسبب هذا العمر نجد أن الشعراء قلما يتمون في تدوير البحر "البسيط" أو "الطويل" أو "السريع" أو "الرجز" أو "الكامل". لكن ورود بيت مدور في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر ممكن شيء غير مستحيل، وفي وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا الدواوين وصبرنا على البحث، غير أن ذلك نادر، وتدرجه ذات دلالة.<sup>(1)</sup> وكرى نراك في موضع آخر أن التصريح ((في ذاته نوع من التثوين الخفيف يُضفي موسيقى شعرية وتموجاً))<sup>(2)</sup>

وربط بعضهم بين الأثر الإيقاعي للتصريح وتتابع إيقاع السرد في القصيدة، إذ إن ((الأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل بتكوينها المتكرر - متطلبات الفلاح الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة))<sup>(3)</sup>

ويقترب مفهوم التدوير مع مصطلح المجاز عند ابن سنان، ومصطلح الإغرام عند أبي العلاء المعري، فالمجاز عند ابن سنان أن يتم البيت ولا تتم كلمة القافية، فيكون تمامها في البيت الثاني، نحو أبيات ذكرها أبو العلاء والمبرد:

شبيهه بأين يعقوب ولكن ثم يكن، يو  
سيف يشرب الخمر ولا يزني ولا يو  
سبح بالأمواه القهوة مزجا لم يكن دو  
ن في صبح وامساء وهذا منكرو يو  
شك الرحمن أن يصلبه في نار<sup>(4)</sup>

1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، ص 112

2) الملائكة، نازك: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص 229

3) طيمش، محسن: دمر اللام - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986

4) الخفاجي، أمين سنان أبو محمد عبد الله: مر الفصحاة، دار الكتب العلمية، ط 1، 1982، ص 65

ونلاحظ أن التعريف قد نُس على أن الكلمة تتم في البيت التالي، لكن الشاهد يشير إلى أن الكلمة تمت في الشطر وليس في البيت.

وينقل أبو العلاء الممرى عن المتأخرين أن الإغرام هو أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب وإنما يعتمد المحدثون، كقول القائل:

أبَا بَكَرٍ لَقَدْ جَاءَتْ      لَكَ مَن يَحْيَى بِن مَن صَو  
رَ الْكَاسُ هَذَا مِنْ      هـ هـ رَفَأَ غَمِيرَ مَمَزُو  
جَ      جَ      بَكَ اللَّهُ أَبَا بَكَرٍ مَن الصو (1)

أما التدوير في شعر التفعيلة فهو انقسام التفعيلة بين سطرين، كقول هذوي طوقان من ديوان (على قمة الدنيا وحيدا) من بحر المتقارب:

وعند اشتعال المساء بتيران

ب - - أب - - أب - باب - - أب

فعولن فعولن فعول فعولن ف

شمسك، قمت، تسلفت جدران ككهي

- باب - باب - - أب - - أب - باب

عولن فعول فعولن فعولن فعول ف

حاولت أقطف وهجا فأمطر حزني

- - أب - باب - - أب - باب - -

عولن فعول فعولن فعول فعولن

ويقرر نازك الملائكة أن التدوير يمتع امتناعاً قاسماً في الشعر الحر، فلا يصوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً، وتحدد أسباب امتناع التدوير في الشعر الحر فيما يلي:

(1) للمري، أبو العلاء: الفصول والعماليات في محميد لله والمراغط. ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناقي. دار

الآفاق الجديدة، بيروت، ص 447

أولاً: الشعر الحر ذو شطر واحد يستقل فيه الشطر استقلالاً تاماً فلا يدور آخره، وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسبه وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب. ولأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر الثاني بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل. وإنما ساء في الشطر الثاني من البيت، لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره. وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هي الشطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة .

ولأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية "أو على الأقل بفاصلة تشع بوجود قافية. ومن خصائص التدوير أنه يقضي على القافية، لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقة تفوت الشعراء الناشئين. ويسببها يضيعون قوافيهم .

ثانياً: يتمتع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر، أي أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأملنا، إلا لون من الحرية ياتمهسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يظله بالتدوير ليملك بعض الحرية. ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره في القصيدة الحرة؟ الحقيقة أنه ليس من سبب يبرر ذلك على الإطلاق. فالشعر الحر يبيع للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته.<sup>(1)</sup>

ويرى بعض النقاد أن التدوير يؤثر أثراً مغالباً بالنغم العام في البيت عندما يتضارب الإيقاع في بداية البيت وفي نهايته.<sup>(2)</sup> وثمة من يرفض ارتباط التدوير بالدفقات الشعرية وفقاً لنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في

(1) النظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 116 وما بعدها

(2) الغداني، عبد الله: الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر. الهيئة المصرية للكتاب،

حالته الشعرية المعينة<sup>(1)</sup> التي تقضي إلى التحام سطور القصيدة بعضها ببعض وصولاً إلى وحدة القصيدة ، أو استجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكلي جديد ، فالذوق العام ما زال غير مقتنع بهذا لشكل لأنه يتعمب القارئ ويحرمه متعة التأمل لما في التدوير من عجالة انقلابية.<sup>(2)</sup> ويرى بعض العروضيين أن كثافة الموسيقى الداخلية ، والقوافي الداخلية التي لا تعد نهايات سطور يمكن أن تكون تعويضاً عن الإيقاع الذي ينقص بسبب التدوير ، فهي قصيدة (صلاة) للشاعر أمل دنقل:

تقردت وحدك باليسر إن اليمين لفي الخسر

ب - - أب - باب - - أب - - أب - باب - - أب

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن ف

أما اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون

- - أب - باب - - أب - - أب - باب - - أب

إلا الذين يمشون يحشون بالصحف المشتراة

الميون فيمشون إلا الذين يشون وإلا الذين

ترددت الوحدات الصوتية المؤلفة من العين والراء في كلمات اليسر والخسر والعسر، وترددت الوحدة الصوتية (شون)، ويمنع هذا التردد المقطع إيقاعاً داخلياً ماثلاً يعمل على تعويض الإيقاع المفقود بسبب التدوير.<sup>(3)</sup>

ويمكن أن تخفف بعض التقنيات الأسلوبية من الضعف الموسيقي الناجم عن التدوير، وهي تقنيات تتوزع على الدلالة واللغة إذ إن «افتقار التدوير إلى الجماليات التقليدية للشعر كرهافة التقنية، وشكل الأبيات الخارجي والوقفات المعبرة، لا يمكن تعويضه إلا بفيض شعري يحفل بالمفاجآت والتموج، ولغة مشحونة بالدهشة،

(1) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، ب، ت، ص 67

(2) انظر: عبد الرضا علي، العروض والقافية - دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر -، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989، ص 178.

(3) انظر: زياد، حلي عشري: بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981، ص 194 - 197

وصور التضاد والمقارقة، وبدون ذلك يتحول التدوير إلى نشر فاضح يشتمل على المساوي الممكنة لهذه التقنية من جهة، ويفشل من جهة أخرى في الاحتفاظ بما توفره التقنية من شكل إيقاعي وجمالي للنجارية<sup>(1)</sup>.

واجتهد بعض النقاد برصد أشكال التدوير في شعر التفعيلة، وأطلقوا عليها المصطلحات الآتية:

### 1- التدوير الجملي:

يقوم التدوير الجملي على تسوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها.

وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية.

### 2- التدوير المقطعي:

يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تشغل به انشغالاً كلياً، وبذلك فإن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدوراً تدويراً كاملاً، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامها التدويري الخاص.

### 3- التدوير الحكلي:

ويقوم النظام التدويري في هذا النمط من أنماط التدوير على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة.<sup>(2)</sup>

(1) الملاح، علي: جملة أقلام، العدد 11-12، 112، ص 1987.

(2) انظر: عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حسانية الانبثاق الشعرية الأولى - جيل الرواد والمستبدات - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 174 - 185.

## 6- التذييل

يقال: ذالت الجارية في مشيها تنيل ذيلاً إذا ماست، وجرت أذيالها على الأرض وتبخترت، وذيل المرأة ما وقع على الأرض من ثوبها من نواحيها كلها، وذيل فلان ثوبه تذيلاً إذا طوله، وملاء مُذَيَّلٌ طويل الذيل<sup>(1)</sup>، والمُذَالُ (التذييل) في العروض هو ما زيد على وقده من آخر البيت حرفان، نحو الزيادة في مجزوء بحر البسيط، في تفعيلة مستفعِلن (مستفعِلان)، كقول الشاعر:

إنّا ذمّنا على ما خيلت      سمد بن زيد وعمرا من تميم

- - - ب - \ - \ - ب - \ - \ - ب - -

مستفعِلن فاعِلن      مستفعِلن      مستفعِلن فاعِلن      مستفعِلان

فالفرق بين مقاطع التفعيلة الرئيسة (مستفعِلن - - - ب - )، والتفعيلة التي طرأ عليها تذييل (مستفعِلان - - - ب - ) أن المقطع الأخير في التفعيلة الرئيسة مقطع طويل، والمقطع الأخير من التفعيلة المذيلة هو مقطع زائد الطول، والفرق بين المقطعين هو فرق في زمن النطق.

وفي مجزوء الكامل في تفعيلة متفاعِلن (متفاعِلان)، نحو قول الشاعر:

ليس السلام بسائد      ما دام في الدنيا حطام

- - - ب - \ - \ - ب - \ - \ - ب - -

متفاعِلن متفاعِلن      متفاعِلن      متفاعِلن

وزيادة مقطع على التفعيلتين هي زيادة على الأصل، إذ إن التفعيلتين تامتان، وتناظر هذه الزيادة على الأصل زيادة في طول الثوب أو القميص التام.

(1) لسان العرب: ذيل



## 7- الترفيل

الترفيل في اللغة هو زيادة على الأصل، نقول: امرأة راقلة ورقلة: تجر ذيلها إذا مضت وتيمس في ذلك، وأرقل: جر ذيله وتبختر، وأرقل الرجل ثيابه: إذا أرخاها، وإزار مرقل مزخى، ورقل في ثيابه يرقل: إذا أطالها وجرها متبختراً<sup>(1)</sup>، فالترفيل في هذه المعاني زيادة في طول الثوب. وفي العروض للترفيل في بحر الكامل هو زيادة سبب في تفعيلة متفاعلة، فتتحول إلى (متفاعلاتن) ومثاله قول الشاعر:

والظلم يصرع أهله      والبني مرتعسه وخميم

- - - ب - أب ب - ب - - - ب - أب ب - ب - -

متفاعلة      متفاعلة      متفاعلاتن      متفاعلاتن

وهو زيادة على الأصل تفضي إلى زيادة طول التفعيلة، وتناظر الزيادة في طول التفعيلة المرفلة زيادة في طول الثوب المرفل الذي يجر على الأرض.

ما دام الترفيل والتذليل زيادة على الأصل فما الفرق بينهما؟ ولماذا اختلف المصطلح العروضي؟ يكمن الفرق بين التذليل والترفيل في أن الزيادة في التذليل أقل من الزيادة في الترفيل، فتفعيلة مستفعلة ( - - - ب - ) حينما يطراً عليها تذليل تتحول إلى مستفعلة ( - - - ب - )، وهذا يعني أن المقطع الطويل الأخير تحول إلى مقطع زائد الطول. أما تفعيلة متفاعلة (ب - ب - ب - ) حينما يطراً عليها ترفيل تتحول إلى متفاعلاتن (ب - ب - ب - )، وهذا يعني أن مقطعاً طويلاً زاد على أصل التفعيلة، ويتناظر هذا الفرق في الزيادة الفرق بين الثوب المنديل والثوب المرفل؛ فطول الثوب المنديل أقل من طول الثوب المرفل؛ فذيل الثوب المنديل يجر على الأرض دون أن يركل بالرجل، أما ذيل الثوب المرفل فيجر على الأرض ويمكن ركله بالرجل، فالرقل جر الذيل وركضه بالرجل ولذلك قيل عن المرأة التي لا تحسن المشي في الثوب المرفل رقلاء أي حمقاء أو فبيحة<sup>(2)</sup>.

1) لسان العرب: رقل

2) لسان العرب: رقل

## 8- التسيب

الشيء السابغ هو الكامل الواصف، وسَبَغَ الشيءُ يَمَسُّهُ مَسْبُوغاً طال إلى الأرض وأَسْبَغَ، وقد أَسْبَغَ فلان ثوبه أي: أوسعه، والسابغة النَّزْعُ الواسعة، ورجل مُسْبِغٌ عليه درعٌ سابغةٌ<sup>(1)</sup>. والتسيب في العروض هو زيادة في تفعيله فاعلاتن) فاعلاتان) في الرمل، كقول الشاعر:

يا خـلـيـلـيَ اربـعـا واسـ      تخـيـرا ربـعـا بعـسـقان

- ب - - \ - ب - -      - ب - - \ - ب - -

فاعلاتن فاعلاتن      فاعلاتن فاعلاتن

فالأصل في تفعيله فاعلاتن (- ب - - ) أنها تتكون من مقطع طويل وقصير ومقطعين طويلين، وتصبح في حالة التسيب فاعلاتان (- ب - - )، أي يتحول المقطع الطويل الأخير إلى مقطع زائد الطول.

وإذا وازنا بين التذييل والترفيل والتسيب في الزيادة نجد أن زيادة التذييل تقع على الوند (علن) من (مستعلن \ مستعلن)، كذلك زيادة الترفيل تقع على الوند (علن) من (متفعلن \ متفعلن)، أما زيادة التسيب فتقع على السبب الأخير (تن) من فاعلاتن، والوند أطول من السبب، إذ إن الوند (علن) في مستعلن ومتفعلن يتألف من مقطع قصير ومقطع طويل (ب - )، أما السبب (تن) في فاعلاتن فيتألف من مقطع طويل (-). وينظر هذا الفرق في الزيادة الفرق بين طول أو مسعة الثوب المذيل والمرهل والمسيخ، فالثوب المسيخ هو الذي يصل طوله إلى الأرض دون أن يكون له ذيل طويل يجز على الأرض بخلاف الثوب المذيل الذي يجز على الأرض. واستثناسا بها تقدم فإن درجات الزيادة في التفعيلة أو انثوب تكون ترفيلا وتذييلا وتسييفا.

[1] لسان العرب: سبغ

## 9- التشريع

أن يبني الشاعر بيته على وزنين، من أوزان القريض، وقافيتين، فإذا أسقط، من أجزاء البيت، جزءاً أو جزأين صار ذلك البيت من وزن آخر غير الأول، كقول الحريري:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها      شرك الردى وقرارة الأكدار  
دار متى ما أضحكك في يومها      أبكت غداً ثباً لها من دار (3)

وهي قصيدة كاملة معروفة في مقاماته، من ثاني الكامل، وتنتقل بالإسقاط إلى ثامنه، فتصير:

يا خاطب الدنيا الدنية      إنها شرك الردى  
دار متى متى أضحكك      في يومها أبكت غداً

ومن كلام العرب في هذا الباب:

إذا الرياح مع العشي تناوحت      هوج الرمال بكثبهن شمالاً  
ألفيتنا نقرى القبيط لضيقتنا      قبل القتال ونقتل الأبطال

فإن هذا الشاعر لو اقتصر على الرمال والقتال، لكان الشعر من الضرب المجزوء المرفل من الكامل وهو:

إذا الرياح مع العشي      هي تناوحت هسوج الرمال  
ألفيتنا نقرى القبيط      ط لضيقتنا قبل القتال

فإذا أتممت البيتين صاراً من الضرب التام المقطوع منه، وصار لكل بيت من هذين البيتين قافيتان، ولا شك أن هذا النوع لا يأتي إلا بتكلف زائد وتعسف، فإنه راجع إلى الصناعة لا إلى البلاغة والبراعة، إذ إن وقوع مثل هذا النوع في الشعر من غير قصد له نادر، ولا يحسن أن يكون في النثر فإنه ما يقع فيه إلا تمريضاً، ولا يظهر

حسنه إلا في النظم، لأن فيه الانتقال من وزن إلى وزن آخر، فيحصل بذلك من الاستحسان ما لا يحسن في النثر لأن النثر على كل حال، كلام مسجوع ليس فيه انتقال من وزن إلى وزن.<sup>(1)</sup>

## 10- التشطير

اختلف العروضيون في مفهوم التشطير، فبعضهم يرى أنه تقسيم البيت إلى شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر فيتميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى، وذلك كقول مسلم بن الوليد:

موف على مهج، في ويم ذي رهج كأنه أجسل، يسعى إلى أمل

فقد جاء الشطر الأول مصرعاً، أي على قافية الجيم (مهج، رهج)، وجاء الشطر الثاني مصرعاً على قافية اللام (أجل، أمل). وكقول أبي تمام:

تسبير معتصم، بالله منتقم لله مرتقب، في الله مرتقب

فالشطر الأول جاء مصرعاً على قافية الميم (معتصم، منتقم)، والشطر الثاني على قافية الباء (مرتقب، مرتقب).<sup>(2)</sup>

وبعضهم يرى أن تختار بيتاً فتجعله بيتين اثنين بأن تضم إلى الشطر الأول منه شطراً آخر بعده، وللشطر الثاني شطراً آخر قبله كما ترى في تشطير:

كسر الجرة عمداً ومسقى الأرض شرايا  
صحت والإملا مديني ليستني كنت ترابا

(1) ابن حجة الحموي، نهي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله: تحقيق عصام شقو، دار مكتبة الهلال-بيروت، دار البحار-بيروت، 2004، ج 1، ص 266

(2) انظر: ابن أبي الأصم العدواني، عبد العظيم بن أحمد بن ظفر: تحرير التجويد في صناعة الشعر والنثر ويان إعجاز القرآن. تحقيق: حفيظ محمد شرف. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص 57

وتشطيرهما:

كسر الجورة عمداً	أهيفاً يحل ورضاً
وسبقاني خمير فيه	وسبقني الأرض شمساً
صحت والإسلام ديني	حل ذا السكر وطاباً
وغدا الكوب ينسادي	ليستني كنت تراباً <sup>(1)</sup>

وفادر مصطلح التشطير دائرة العروض عند بعضهم، كما هي الحال عند العسكري، وهو أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعاذل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه. كقول ذي الرمة:

أستحدث الركب عن أشياءهم خبراً أم راجع القلب من أطرابه طرباً<sup>(2)</sup>

## 11- التشعيب

الأنثت في اللغة هو الوند؛ وسمي به لتشعشع رأسه بالدق<sup>(3)</sup>، وفي العروض يسمى حذف رأس الوند من تفعيلة (فاعلاتن أ فالاتن) في بحر الخفيف تشعيثاً، نحو قول أبي العلاء المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد  
 - ب - - أب - ب - أب - ب - - ب - - ب - - ب - - ب - - ب - -  
 فاعلاتن متعلن فعلاتن فاعلاتن مستعلن لن فالاتن

(1) السراج، محمد علي: في قواعد اللغة وآلات الأدب النحوي والمعرف والبلاغة والعروض واللغة والفن. الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 198، 199

(2) انظر: العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعين (الكتابة والشعر). تحقيق: معبد قحمة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989، ص 463

(3) لسان العرب: شعث

وتقترب دلالة حذف رأس الوند من ائتميلة من دلالة تشميت الرأس، نقول: تَشَعْتُ تَلَبَّدَ شَعْرَهُ وَاعْبُرَ، وَالتَّشَعْتُ الْمُبْرُ الرَّأْسِ الْمُتَشَفُّ الشَّعْرُ الْجَافُ الَّذِي لَمْ يَنْهِن<sup>(1)</sup>، فَالْقَاسِمُ الدَّلَالِي بَيْنَ الْمَعْنَى اللَّغَوِي وَالْمَعْنَى الْاصْطِلَاحِي هُوَ مَا يَطْرَأُ مِنْ تَغْيِيرِ عَلَى الرَّأْسِ، فَمَا يَصِيبُ رَأْسَ الْوَتْدِ وَرَأْسَ الْإِنْسَانِ وَرَأْسَ الْوَتْدِ الْمَجْمُوعِ مُتَظَاهِرٌ فِي دَلَالَةِ التَّشَعِثِ .

ويقول السكاكي: والأصحاب اختلفوا في كيفية وقوع التشميت فمنهم من يسقط أول متحركي الوند ويقدر المشت فالاتن ثم ينقله على مفعولن ومسنده التشبيه بالخرم، ومنهم من يسقط ثاني متحركيه ذهابا على أنه أقرب على الآخر والآخر محل الحوادث ويقدر المشت فاعلتن ثم ينقله، ومنهم من يسقط ساكن الوند ويسكن ثاني متحركيه ويقدر المشت فاعلتن بسكون اللام ثم ينقله ومسنده التشبيه بالقطع الواقع فيه أجزاء، ومنهم من يسقط الساكن قبله بالخبر ويسكن أول الوند المشت فعاتن بسكون العين ثم ينقله.<sup>(2)</sup> وذهب الخليل في التشميت إلى أن المحذوف هو اللام (فاعلتن - - - - -). وذهب الأخفش إلى أن المحذوف هو العين (فالاتن - - - - -). وذهب قطرب إلى أن ألف الوند حذفت وأسكنت اللام (فاعلتن - - - - -) وذهب الزجاج إلى أن ألف السبب حذفت وأسكنت حرف العين (فعاتن - - - - -).<sup>(3)</sup>

## 12- التصريح

لبيت الشعر (الخيمة) بابان؛ باب تدخل منه النساء، وآخر يدخل منه الرجال، ولبيت الشعر مصراعان يناظران بابي الخيمة، ((فالمصراعان بابا القصيدة بمنزلة

(1) لسان العرب: شعث

(2) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد متناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1،

2000، 671

(3) الزعفراني، جاز الله: القسطاس في علم العروض، (حاشية المحقق)، ص 38

المصراعين اللذين هما بابا البيت <sup>(1)</sup> . وصَرَعُ الشَّعْرِ وَالْبَابُ مُصَرِّعاً: جَمَعَهُ ذَا مِصْرَاعَيْنِ، وَتَصْرِيعُ الشَّعْرِ مَأْخُودٌ مِنْ مِصْرَاعِ الْبَابِ. ويقال صَرَعُ الْبَابِ إِذَا جَعَلَ لَهُ مِصْرَاعَيْنِ <sup>(2)</sup> . ويؤكد ابن رشيق العلاقة الدلالية بين بابي الخيمة ومصراعي القصيدة بقوله: ((واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها )) <sup>(3)</sup> . وقد أفضت العلاقة الدلالية بين بابي الخيمة ومصراعي القصيدة إلى إيجاد مصطلح التصريع وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته مع اتفاق الشطرين بحرف القافية. كقول الشاعر: (الطويل)

ألا ليت ريمان الشباب جديس      ودهرا تولى يا بئس يمود

ب - - - - - أب - - - - - أب - - - - - أب - - - - - أب - باب - - -

فعلون مفاعيلن فعول      مفاعي      فعلون مفاعيلن فعول مفاعي

فقد اتفق الشطران بحرف الدال في كلمتي (جديد ويمود) وتغيرت تفعيلة المروض (مفاعي) لتوافق تفعيلة الضرب.

وكذلك يرى التوحي أن التصريع في الشعر مأخوذ من مصراعي الباب. والأصل في ذلك صرعا النهار وهما الفداة والمشي، وإنما حسن هذا في استفتاح الشعر، لأن البيت الأول بمنزلة باب القصيدة. <sup>(4)</sup>

والأصل في التصريع أن يكون في البيت الأول من القصيدة، ولكن الشاعر أحياناً يقسم قصيدته فقرات حسب الموضوع أو الفكرة، فيبدأ الموضوع أو الفكرة

1) لسان العرب: صرع.

2) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الراسبي (ت 1205 هـ) تاج العروس شرح القاموس. منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1306 هـ - مادة: صرع.

3) الفرواني، زين رشيق: المعنة. ج 1، ص 173، 174.

4) انظر: التوحي، انقاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 3.

الجديدة بيت مصرع كأنما اعتبر الموضوع الجديد أو الفكرة الجديدة قصيدة جديدة بشرط اتحاد البحر والقافية، وإلا كانت قصيدة جديدة.<sup>(1)</sup>

ويضيف ابن رشيق: وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، هيأتي حينئذ بالتصريح إخباراً بذلك وتبليهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريح، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة.

وامتناسا بما تقدم فإن التصريح في غير المطالع يعد منها صوتياً إيقاعياً على انتهاء فكرة وبدائية فكرة جديدة على اعتبار أن هنالك علاقة تكاملية بين الفكرة والإيقاع.

ومن الناس من لم يصرع أول شعره قلة أكرث بالشعر، ثم يصرع بعد ذلك، كما صنع الأخطل في مطلع قصيدة:

حلت صبيحة أمواه العداد وقد      كانت تحل وأدنى دارها نكد  
وأقصر اليوم ممن حله الشمد      هال شعبتان فذاك الأبلق الفرد

فصرع البيت الثاني دون الأول، وأكثر شعر ذي الرمة غير مصرع الأوائل، وهو مذهب الكثير من الفحول، وقد أشار أبو تمام إلى أهمية التصريح في قوله:

وتقفوا إلى الجدوى بجدوى، وإنما      يروكك بيت الشعر حين يصرع

وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتصور الداخل من غير باب.<sup>(2)</sup>

ويرى بعضهم أن التصريح يأتي على ضربين: عروضي، ويندعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتفقيه، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق بالضرب والبدعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتفقيه، ولا يعتبر بعد ذلك أمر

(1) انظر: حقيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. دار النهضة العربية بيروت. ص 36

(2) انظر: القرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 174 - 177



آخر.<sup>(1)</sup> وهذا التفريق بين التصريح العروضي والتصريح البعيمي يناظر الفرق بين التصريح والتفعية عند العروضيين، إذ إن التصريح اتفاق قافية الشطرين مع تغير في تفعية العروض لتتماثل مع تفعية الضرب، كما تقدم بيانه. والتفعية تماثل قافية الشطر الأول وقافية الشطر الثاني دون تغير أصل تفعية العروض، كقول الشاعر:

علاني في إن بيض الأماني      هتيت والزمان ليس بفان

- - - - -

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

فقد جاءت تفعيلية المروض (فاعلاتن) تامة، ولم توافق تفعيلية الضرب التي تغيرت إلى (فاعلاتن).

وإذا كان العروضيون قد فرقوا بين البيت المصروع والبيت المقفى على النحو المتقدم فإن البديعيين لا يفرقون بينهما .

وقسم ابن الأثير التصريح إلى سبع مراتب مفتخرا بأن مراتب التصريح لم يأت به أحد من قبله:

المرتبة الأولى: أن يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه ويسمى التصريح الكامل ، وهو أعلى التصريح درجة ، كقول امرئ القيس:

أَفَاطِمٌ مِّنْهُلَا بَعْضُ هَذَا التَّدْلِيلِ      وَإِنْ كُنْتُمْ قَدْ أَرَمَعْتُمْ هَجْرًا فَأَجْمِلِي

فكل مصراع من هذا البيت مفهوم المعنى بنفسه غير محتاج إلى ما يليه .

المرتبة الثانية: أن يكون الصراع الأول مستقلا بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطا به كقول امرئ القيس:

قِفَا تَبَكُّ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبِي وَمَنْزِلْ  
بَسُقْطِ اللّٰوِي بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمِلْ

(١) انظر: ابن أبي الإصيص المدائني، عبد العظيم بن الواحد بن خلف: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر، بيان إعجاز القرآن، ص 57.

فالمصراع الأول غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لما جاء الثاني صار مرتبطا به.

المرتبة الثالثة: أن يكون الشاعر مخيرا في وضع كل مصراع موضع صاحبه ويسمى التصريح الموجه وذلك كقول ابن الحجاج البغدادي:

مِنْ شُرُوطِ الصَّبُوحِ فِي الْجَهْرَجَانِ خُفَةُ الشَّرْبِ مَعَ خُلُوءِ الْمَكَانِ

فمن الممكن جعل مصراعه الأول ثانيا، ومصراعه الثاني أولا، وهذه المرتبة كالثانية في الجودة.

المرتبة الرابعة: أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني ويسمى التصريح الناقض وليس بحسن.

المرتبة الخامسة: أن يكون التصريح في البيت بلفظة واحدة وسملا وقافية، ويسمى التصريح المكرر، وهو ينقسم قسمين، أحدهما: أقرب حالا من الآخر، فالأول أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها، وهو أنزل الدرجتين كقول عبيد بن الأبرص:

فَكُلُّ ذِي غَيْبٍ يَشُوبُ وَغَائِبُ الْمَوْتِ لَا يَشُوبُ

القسم الآخر أن يكون التصريح بلفظة مجازية يختلف المعنى فيها كقول أبي تمام:

فَكَيْ كَانَ شُرِيًّا لِلْعَفَا وَتَرْقَمَا فَأَصْبَحَ لِلْوَيْدِ الْبَيْضِ مَرْتَعَا

المرتبة السادسة: أن يذكر المصراع الأول ويكون معلقا على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، ويسمى التصريح المعلق، كقول امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي بِصَبِيحٍ وَمَا الْإِنْصَبَاحُ مِثْلُكَ بِأَمْتَلِ

فإن المصراع الأول معلق على قوله بصبح وهذا معيب جدا.

وعليه ورد قول المتنبي:

قَدْ عَلِمَ الْبَيْنُ مِلًّا الْبَيْنُ أَجْمَعًا      تُدْمِي وَأَلْفَ هِيَ ذَا الْقَلْبِ أَحْزَانًا

فإن المصراع الأول معلق على قوله تدمي.

المرتبة السابعة: أن يكون التصريع في البيت مخالفا لقافيته، ويسمى التصريع المشطور وهو أنزل درجات التصريع وأقبحها. كقول أبي نواس:

أَقْلَسْتَنِي قَدْ نُسِمْتُ عَلَى الذُّنُوبِ      وَيَا إِقْرَارِ عُنْتُ مِنَ الْجُودِ

فمصراع بحرف الباء (الذنوب) في وسط البيت ثم قفاه بحرف الدال (الجود)، وهذا لا يكاد يستعمل إلا نادرا.<sup>(1)</sup>

ويتفق النقاد على الاقتصاد في التصريع في القصيدة الواحدة، فابن الأثير يرى أنه إذا كثّر التصريع في القصيدة فليس مختارا، ويحمن منها في الكلام ما قل وجري مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب<sup>(2)</sup> ويرى ابن الإصبع العدواني أن حكمه في الكثرة والقلة حكم بقية أنواع البديع، فكل ضرب من البديع متى كثّر في شعر سمح، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالبا، وكل ما جاء منه متوسطا من غير تكلف فهو المستحسن.<sup>(3)</sup>

ويربط القرطاجني بين التصريع وفصاحة اللغة وبلاغة المعنى بقوله: ((فأما ما يجب في المطالع على رأي من يجعلها استهلاالات القصائد فمن ذلك ما يرجع إلى جملة المصراع. وهو أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفا تاما، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لاسيما

(1) ابن الأثير، ضياء الدين: اللال السامر في أدب الكتاب والشاعر. تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة. دار الكتب

العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ج 1، ص 235 وما بعدها

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 235

(3) انظر: ابن أبي الإصبع العدواني، عيد العظمى بن الواحد بن ظافر: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان

إعجاز القرآن، ص 57

الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريمة من جهة مسموعها ومفهومها. فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به. فهي تيسط لاستقبالها الحسن أولا، وتتقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا. ومن ذلك ما يرجع إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع. ويجب أن تكون مختارة متمكنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له. ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا، وأن يكون ملتزما هنيئا من حركة المجرى أو التقييد أو التأسيس والردف والوصل بالضمائر وحروف الإطلاق وغير ذلك مما يلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القافية وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أولها، ليكون البيت بوجودان الشروط التي ذكرت مصرعا. فإن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتمائل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك. وقد قال حبيب:

وتقفو إلى الجدوى ويجدوى وإنما يروك بيت الشعر حين يصرع<sup>(1)</sup>

### 13- التضمين

الضمأن هو الزمانة والعامية، وضمن الشيء الشيء أودمه إياه كما تودع النوع المتاع، والتضمين هو العطف في القوافي؛ يقال فلان لا يعاظم بين القوافي، وعاضل الشاعر في القافية عطفًا لضم<sup>(2)</sup>. وفي العروض المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده، كقول الشاعر:

وساقل تميما بنا والرباب وساقل هوازن عنا إذا ما  
لقيناهم كيف نعلو لهم بيض تعلق بيضا وهاما

(1) الفرطاجي، أبو الحسن حلزم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 282.  
(2) لسان العرب: ضمن

وقول الشاعر:

وهم وردوا الجفار على تميم      وهم أصحاب يوم عكاظ، إني  
شهدت لهم مواطن صالحات      وثقت لهم بحسن الظن مني

يتضح من المثالين السابقين أن معنى البيت الأول احتاج إلى البيت التالي، فعمل انشروط وجوابه وردا في بداية البيت التالي، وكذلك خبر إن في المثال الثاني جاء في البيت التالي. وعليه فإن تسمية التضمين بهذا الاسم تعود إلى الوماء والإيداع، فالبيت الثاني صار وعاء لما تبقى من معنى البيت الذي سبقه. وقد عد التقاد هذا الأمر عيبا حافضا على وحدة البيت وتماام معناه بذاته، فأسموه تضمينا؛ لأن التضمين في اللغة هو العيب أو العاهة.

ويسميه قدامة بن جعفر "المبتور" في باب (عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً) وهو أن يطول المعنى عن أن يحتل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني، مثال ذلك قول عروة بن الورد:

فلو كالْيَوْمَ كان عليّ أمري      ومَنْ لك بالتسدير في الأمور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه أتى بالبيت اثنائي بتمامه،

فقال:

إذا ملكتُ عصمة أمٍّ وهي      على ما كان من حسك الصدور

وقال امرؤ القيس:

أبعد الحارث الملقب ابن عمرو      وبعد الخير حُجْرِي ذي القباب

فالمعنى ناقص عن تمامه، قائمه في البيت الثاني، وقال:

أرجى من صروفي الدهر ليناً      ولم تغفل عن الصمّ الصلاب<sup>(1)</sup>

[1] ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد اللطيف حجاجي. دار الكتب، بيروت، 1977، ص 87

ويرى الأخفش أن التضمن ليس بعيب، وإن كان غيره أحسن منه.<sup>(1)</sup> ويعمل ابن جني رأي الأخفش بقوله: هذا الذي رآه أبو الحسن (الأخفش) من أن التضمن ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيزه، ومذهبهم من وجهين: أحدهما السماع، والآخر القياس، أما السماع فلكثرته ما يرد عنهم من التضمن، وأما القياس؛ فلأن العرب قد وضعت الشعر وضماً دلت به على جواز التضمن عندهم. وينوه ابن جني إلى العلاقة بين قبح التضمن وقبوله من جهة وحاجة البيت إلى البيت الذي يليه من جهة أخرى، فكلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالاً شديداً كان أقبح مما لم يحتاج الأول إلى الثاني.<sup>(2)</sup>

وكذلك ابن الأثير لا يرى التضمن عيباً، ((لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق أحدهما بالآخر، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى. والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير))<sup>(3)</sup>

ومن المواضع التي يقبح فيها التضمن وقوع الفعل في بيت والفاعل في البيت التالي، وكذلك الأمر في الفعل ونائب الفاعل، والمبتدأ والخبر، والاسم الموصول وجملة الصلة، وفعل الشرط وجواب الشرط، والقسم وجواب القسم.

كما حددوا المواضع التي لا يعد فيها التضمن قبيحاً، نحو: التوابع، كوقوع المنعوت في بيت والمنعوت في البيت التالي، وكذلك الأمر في وقوع الفعل في بيت والمفعول به في بيت آخر. ((والتضمن يكثر فيه القبح أو يقل بحسب شدة الافتقار أو ضعفه. وأشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض. وربما صنع شعر قوافيه على هذا الوضع ليعمى موضع القافية وهو قبيح جداً، ويتلوه في شدة الافتقار

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 65

2) انظر: لسان العرب: ضمن

3) ابن الأثير، ضياء الدين: اللؤلؤ السائر في أدب الكاتب. ج 2، ص 288

افتقار أحد جزئي الكلام المركب المفيد إلى الآخر. وأما افتقار العمدة إلى تنمة الفضلة والفضلة إلى الاستناد إلى العمدة فأقل قبحا من ذلك، وإنما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار. وافتقار المعطوف إلى ما يمتطف عليه إذا كان المعطوف كالما تاما أخف من ذلك وأقل قبحا، فإن كان المعطوف ناقصا كان أمر الإضمار أسهل<sup>(1)</sup>

ولو تأملنا المواضع التي يعد فيها التضمين قبيحا، والمواضع التي لا يعد فيها قبيحا لثبينا لنا أن النقاد انطلقوا من معايير نحوية وتركيبية.

## 14- التفعيلة

اتفق القدماء أن يوزن الشعر بموازين مؤلفة من ألفاظ، قوامها:

الفاء والعين، واللام، والنون، والميم، والسين، والتاء، وحروف العلة، وجمعها بعضهم في قوله: لمعت سيوقفا<sup>(2)</sup> وجعل الخليل الأجزاء (التفاعيل) التي يوزن بها الشعر ثمانية: منها اثنان خماسيان، وهما: فعولن، وفاعلن، وستة سباعية، وهي: مفاعيلن، وفاعلاتن، ومستعملن، ومفاعلتن، ومتماعلن، ومفعولات<sup>(3)</sup>. والتفعيلة تتكون من مقاطع قصيرة وطويلة، نحو فعولن (ب - - ) تتكون من مقطع قصير ومقطعين طويلين، وتفعيلة متفاعلن (ب ب - ب - ) تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل ومقطع قصير ومقطع طويل. ويتغير عدد المقاطع ونوعها إذا أصاب التفعيلة زحاف أو علة - كما سيتبين لنا حينما نعرض لمصطلحي الزحاف والعلة. ويمكن جمع التفعيلات بقولنا: (بجانينا تاجر ررؤف متسامح يستخدم عاملات مكفوفات مهازيل )، وذلك تسهيلا لحفظها، فإذا قطننا كلمات العبارة نجد أن كل كلمة تمثل تفعيلة واحدة من التفعيلات الثمانية.

بجانينا ب - ب - ب - (مفاعلتن )

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج اللفاء ومراج الأدباء، ص 277

(2) مصطفى، عمود: أهدى سبيل في علم الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002، ص 13

(3) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في عاسن الشعر وأدابه ونظمه. ج 1، ص 135

- تاجز - ب - (فاعِلن)  
 رُوِّفَ - ب - - (فَعولن)  
 متسامع - ب - ب - (متفاعِلن)  
 يستخْلِمُ - - - ب - (مستفعلِن)  
 عاملات - ب - - (فاعلاتن)  
 مكفوفات - - - ب (مفعولات)  
 مهزِل - ب - - (مفاعِلن)

## 15- التقطيع العروضي:

من أجل اكتساب مهارة التقطيع العروضي تتبع الخطوات التكميلية

الآتية:

الخطوة الأولى: القراءة الصحيحة ومراعاة ضبط مفردات بيت الشعر.

ولا يخفى أن القراءة المنفصلة تختلف عن القراءة المتصلة، اقرأ البيت الآتي:

وكنست إذا سالت القلب يوماً      تولى السدمع عن قلب الجوابا

لاحظ أن كلمات القلب والدمع والجوابا إذا نطقت منفصلة عما قبلها فإن

همزة الوصل لا تنطق وهذه القاعدة تغيب عن ذهن كثير من الدارسين، فيقعرون في

أخطاء أثناء التقطيع العروضي لاحظ الفرق في التقطيع العروضي بين القراءة

المنفصلة والقراءة المتصلة.

	القراءة المنفصلة	القراءة المتصلة
1	سالت القلب ب - ب - ب	سالت القلب ب - - ب
2	تولى الدمع ب - - - ب	تولى الدمع ب - - - ب
3	قلب الجوابا - ب - ب -	قلب الجوابا - - ب - -



يقول الثبريزي: (( تقطيع الشعر على اللفظ دون الخط، فما وجد في اللفظ اعتد به في التقطيع، وما لم يوجد في اللفظ لا يمتد به في التقطيع ))<sup>(1)</sup>، والقاعدة الشائعة في التقطيع العروضي هي ما يلفظ يكتب برمز المقطع القصير أو الطويل، وما لا يلفظ لا يكتب، وعليه فإن التثوين في كلمة (يوماً) ينطق نونا (يوماً) ، وأن الحرف المشدد هو حرفان، ومن حق كل حرف أن يكون له حضور في التقطيع، فاللام في كلمة (توئى)، والدال في كلمة (السمع) حرفان مشددان ينطقان مرتين، وعليه فإن القراءة المتصلة تستدعي أن يكتب البيت السابق على النحو الآتي:

وكنـت إذا سألـت قلب يـومـن تولـلا دمع عن قـلبـ جـوابـا

الخطوة الثانية: تقسيم كلمات البيت إلى مقاطع على النحو الآتي:

وا كن اتا إذا امى آل اتل ا قل ا ب ا يو امن

ب ا - ا ب ا ب ا - ا ب ا - ا - ا - ا ب ا - ا -

ت ا ول ا لدا دم ا ع ا عن ا قل ا يل ا ج ا وا با

ب ا - ا - ا - ا - ا ب ا - ا - ا - ا - ا ب ا - ا -

الخطوة الثالثة: تحويل الرموز العروضية إلى تفاعيل وفق نظام الوزن

المروضي، على النحو الآتي:

مفاعلتن مفاعلتن فـمـولـن مفاعلتن مفاعلتن فـمـولـن

## 16- التوجيه

ذكر بعضهم أنه مأخوذ من توجيه الفرس، وهو دون الصدف الذي يعني تباعد ما بين الفخذين في تدان من المرقوبين في ميل من الرسفين، فيكون أصل ذلك الاختلاف.<sup>(2)</sup> وفي العروض التوجيه هو حركة الحرف الذي يقع قبل الروي المقيد. فالقاسم الدلالي بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للتوجيه هو الاختلاف،

(1) الثبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 19

(2) الصرخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي، ص 12

فكما يقع الاختلاف والتباين في الفخذين والعرقوبين، كذلك يقع الاختلاف بين حركة الروي وما قبله، ومن أمثلة التوجيه قول الشاعر:

لكل ما يؤذي وإن قل ألم      ما أطول الليل علي من لم ينم

فحركة الفتحة قبل الروي المقيد هي التوجيه.

وقد اختلف العلماء في سبب تسمية التوجيه، وتوزعت آراؤهم على النحو الآتي:

1- قيل له توجيه لأنه وَجَّه الحرفَ الذي قبل الروي المقيد إليه لا غير، ولم يَعُدَّ منه حرفاً لِيْنِ، كما ينتج عن الرَّسِّ وَالْحَذُوِّ وَالْمَجْرَى وَالنَّفَادِ<sup>(1)</sup> أي أن حركة الرس يتبعها ألف (ألف التأسيس)، وحركة الحذو يتبعها أحد حروف المد واللين (الردف)، فإن كانت فتحة تبعها الألف، وإن كانت كسوت تبعها الياء، وإن كانت ضمة تبعها الواو. وحركة المجرى (حركة الروي) يتبعها صوت الوصل، فإذا كانت حركة الروي فتحة تبعها صوت الألف... الخ.

2- يرى ابن جني أن الحركة سميت توجيهاً، لأن للروي وجهان في حالين مختلفين، وذلك أنه إذا كان مقيداً فله وَجْهٌ يَتَقَدَّمُهُ، وإذا كان مطلقاً فله وَجْهٌ يَتَأَخَّرُ عَنْهُ، فجرى مجرى الثوب المَوْجُو ونحوه<sup>(2)</sup>.

(1) لسان العرب: وجه

(2) للمصدر نفسه: وجه

## الشاء

### 1- الثرم

الترم في اللغة سقوط التثنية من الأسنان، وفيل التثنية والرابعة، وفيل هو أن تفلح السن من أصلها مطلقاً، والأثرم من أجزاء العروض ما اجتمع فيه القبض والخزم في الطويل والمتقارب، وشبه بالأثرم من الناس<sup>(1)</sup>.

فإذا أصاب تفعيلة (فعولن) التي ترد في الطويل والمتقارب خرم تتحول إلى (عولن)، وإذا حذفت النون منها، أي أصابها زحاف القبض بعد الخرم سميت ثرماً. وعليه فإن الثرم العروضي اجتماع زحاف الخرم وزحاف القبض في تفعيلة فعولن في الطويل والمتقارب، نحو قول الشاعر:

قلت سداداً لمن جاء يسري فاحسنت قولاً واحسنت رأياً

- باب - - أب - - أب - - ب - - أب - - أب - - أب -

عول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فالتفعيلة الأولى في الشطر الأول أصلها (فعولن)، فحذف المقطع الأول منها وهو الخرم، ثم حذفت النون وهو القبض، فتحولت إلى (عول - ب)، ونقلها العروضيون إلى (فعل - ب).

ولا يخفى أن اجتماع التشوهات الخلقية الناجمة عن الخرم والثرم اللذين يجسدان وجهاً مقطوع الأنف أو مثقوب الأذن، أو مكعور السن يسبب نفوراً

[1] لسان العرب: ثرم

وانقباضاً للنفس الإنسانية، وهذا التفور يناظر نفور العروبيين من اجتماع الخرم والثرم في تفعيلة (فعلون) كما نص ابن رشيق بقوله: ((فإذا اجتمع الخرم والقبض على الجزء فذلك هو الثرم، وهو قبيح. وهذان عيبان، تدلك التسمية فيهما على قبحهما؛ لأن الخرم في الأنف، والثرم في النعم، وإنما كانت العرب تأتي به لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر، ثم يرى فيه رأياً فيصرفه إلى جهة الشعر؛ فمن هنا احتمل لهم وقبح على غيرهم))<sup>(1)</sup>

2- الله

تَكْمَ الْإِنَاءِ وَالسَيْفَ كَسَرَ حَرْفَهُ. وفي العروض إذا أصاب الخرم تقعيلا فعولن (عولن) في الطويل والمتقارب يسمى أثلما. <sup>(2)</sup> كقول الشاعر:

لَكُنْ عَيْدُ اللَّهِ إِنِّيهِ      أَعْطَى عَمَاءَ لَا قَلِيلًا وَلَا تَسْزِرَا

- - - اءء = اءء = - اءء = - - اءء - اءء - - - اءء - -

عولن مفاعيلن فعملن مفاعلن      عولن مفاعيلن فعملن مفاعلن

1) انقرواني، ابن رشيقي: العمدة، العمدة ج 1، ص 141

(2) لسان العرب: قلم

## 123

## الحاء

### 1- الحَذْذُ

أصل الحَذْذُ في اللغة القطع المستأصل، نقول: حَذَّهْ يَحْذُهُ حَذًّا قَطَعَهُ قِطْعاً مَرِيحاً مُسْتَأْصِلاً، وتصف العرب القطاة بِحَذَاءٍ لِقَصْرِ ذَنْبِهَا وَقِلَّةِ رِيشِهَا، وقيل لاختفائها ومسرعة طيرانها، وفرس أَحَدٌ خفيف شعر الذنب، وقيل للبحار القصير الذنب أَحَدٌ<sup>(1)</sup> والحَذْذُ في بحر الكامل تحول متفاعِلن إلى (متقا ب ب - ) أو إلى (متقا - - )، ويجوز نقلهما إلى (فعلن ب ب - ) و (فعلن - - )، نحو قول الشاعر:

من كان جمع المال همته	لم يخل من همّ ومن كمد
- - ب - ا - - ب - ا ب ب -	- - ب - ا - - ب - ا ب ب -
متفاعِلن متفاعِلن متقا	متفاعِلن متفاعِلن متقا

وقوله:

عقم النساء فما يلين مشيبه	إن النساء بمثلها عقم
- - ب - ا ب ب - ا ب ب ب -	- - ب - ا ب ب - ا ب ب ب -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متقا

وقال أبو إسحق: سمي أَحَدٌ لأنه قُطِعَ سريعٌ مستأصل، وقال ابن جنّي سمي أَحَدٌ لأنه لما قطع آخر الجزء (علن) قُلَّ وَأَسْرَعَ انْقِصَاؤُهُ وَقِصَاؤُهُ<sup>(2)</sup>، فالقاسم الدلالي المشترك بين المعنى اللغوي والمعنى العروضي هو القطع والقصر، فكما يقع القطع في الذنب فتصبح قصيرة، كذلك يقع الحَذْذُ في التفعيلة في آخرها فيقصر طولها.

(1) لسان العرب: حذذ

(2) لسان العرب: حذ

## 2- الحذف

الحذف في اللغة قُطْعُ الشيء من الطرف<sup>(1)</sup>. وفي العروض إسقاط السبب الخفيف من التفعيلة<sup>(2)</sup>، نحو حذف السبب الأخير من فاعلاتن في تفعيلتي العروض والضرب في بحر الرمل، إذ تتحول فاعلاتن (- ب - -) إلى فاعلا (- ب -)، ويرى التبريزي أنه مشبه بحذف ذنب القرس، لأن ذنبه آخره<sup>(3)</sup>، ومنه قول الشاعر:

إنما الدنيا غرور كلها      مثل ملح الآل في الأرض القفار

- ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا      فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وكذلك حذف السبب الأخير من تفعيلتي العروض أو الضرب في بحر المتقارب، فتتحول تفعيلة فعولن (ب - - -) إلى فعول (ب - -) كقول الشاعر:

من الأرض جئت وفيها أعيش      وسوف أعود لها في غد

- ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - -

فعولن فعول فعولن فعولن      فعول فعول فعولن فعول

## 3- الحذو

حاذى المكان: صار بجذائه، وفلانٌ يحذاء فلان، أي بجانبه، ويقال حذو بجذاء هذه الشجرة، أي صيرُ بجذائها، فالحذوُ والحذاءُ الإزاءُ والمقابل<sup>(4)</sup>. وسمي الحذو حذواً من قولك: حذوت فلاناً، إذا جلست بجذائه<sup>(5)</sup>.

(1) لسان العرب: حذف

(2) الزعشمري: حار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف، بيروت، ط 2،

1989، ص 32

(3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 24

(4) لسان العرب: حلو

(5) التتويحي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي، ص 11

وفي العروض الحذو حركة ما قبل الرفع وأوا كان أو ألفاً أو ياء. فإن كان الرفع وأواً فالحذو ضمة، وإن كان الرفع ألفاً فالحذو فتحة، وإن كان ياء فالحذو كسرة.

ومثال حذو الفتحة قول الشاعر:

أَلَا أُنَبِّئُكُمْ صَبَاحاً أَتُهَا الطَّلَلُ الْبَالِي

وَهَلْ يَنْتَعِمَنَّ مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

ففتحة الخاء في كلمة (الخالي) حذو، والألف ردف، واللام روي.

ومثال حذو الضمة قول زهير:

مَتَى تَكُ فِي مَدِيرٍ أَوْ عَدُوٍّ  
تُخْبِرُكَ الْوُجُوهُ عَنِ الْقُلُوبِ

**فضمة اللام في كلمة (القلوب) حذو، والواو ردف، والياء روى .**

ومثال حذو الكسرة قول الشاعر:

هَإِن تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ فَإِنِّي  
خَيْرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَيِّبُ

فكسرة الباء في كلمة (طبيب) حذو، والياء ريف، والياء روى. <sup>(1)</sup>

-4- الحاشية

الحشو هو جميع تفعيلات البيت ما عدا تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب،

### فقى قول الشاعر:

قها نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

-ب- -ب- -ب- -ب- -ب- -ب- -ب- -ب- -ب- -ب-

فعلون   مفاعيلن   فعلون   مفاعيلن   فعلون   مفاعيلن

## الحشو

## الحشو

(1) السوحي، القاضي أبو علي عهد الباقي: القرواني. ص 11



## الخاء

### 1- الخبل

الأصل في الخبل فساد الأعضاء حتى لا يندري كيف يمشي فهو مُخْبِلٌ، ويؤو فلان يُطالبون بني فلان بدماء وخبل أي بقطع أيد وأرجل. والمُخْبِل من الوجع هو الذي يمنعه وجعه من الانبساط في المشي.<sup>(1)</sup> وفي المروض حذف الساكن الثاني والساكن الرابع من تفعيل (مستعلن أ متعلن) يسمى خبلاً. فالخبل زحافان يصيبان التفعيلة وهما الخين (حذف الحرف الساكن الثاني) والطي (حذف الحرف الساكن الرابع)، كقول الشاعر من البسيط:

وزعموا أنهم لقيهم رجل فآخذوا ماله وضربوا عنقه<sup>(2)</sup>  
 ب ب ب - ١ - ب - ١ ب ب ب - ١ ب - ١ ب ب ب ب ب ب -  
متعلن فاعلن متعلن فعلن متعلن فاعلن متعلن فعلن

ولا يخلو إيقاع (متعلن ب ب ب - ) من ثقل بسبب تتابع ثلاثة مقاطع قصيرة. فالساكن كأنه يد السبب فإذا حذف الساكتان صار الجزء كأنه قطعت يده فبقي مضطرباً، ولا يخفى أن الاضطراب أو التعثر في مشية المخيل يقترب من الاضطراب السمعي أو الإيقاعي للتفعيلة المخبولة (متعلن).

(1) لسان العرب: خبل

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 45

## 2- الخَبْن

خَبَنَ الثوبَ قَلَصَهُ بِالْغِيَاظَةِ ، وَخَبِنْتُ الثوبَ خَبْنًا إِذَا رَهَمْتَ ذَلِكَ الثوبَ  
فَعَطَلْتَهُ أَرْفَعَهُ مِنْ مَوْضِعِهِ كَيْ يَنْقَلِصَ وَيَقْصُرَ كَمَا يُفَعِّلُ بِثوبٍ الصَّبِي. <sup>(1)</sup> وفي  
العروض هو حذف الساكن الثاني، نحو حذف الألف من تفعيلة فاعلاتن (فعلاتن)،  
وحذف السين من تفعيلة مستعلن (متعلن)، كقول الشاعر: (الخفيف)

وهوادي من الملوكة وإن كان لسانني يرى من الشعراء

بب - - أب - ب - أبب - - ب - - أب - ب - أبب - -

فعلاتن متعلن فعلاتن فعلاتن متعلن فعلاتن

فأصل فعلاتن هو فاعلاتن، وأصل متعلن هو مستعلن.

أو حذف الألف من تفعيلة فاعلن (فعلن)، كقول الشاعر: (البيسط)

لا تحقرن صغيرا في مخاصمة إن البعوضة تدمي مقل الأسد

- - ب - أبب - ١ - - ب - أبب - - ب - أبب - - ب - أبب - -

مستعلن فعلن مستعلن فعلن مستعلن فعلن مستعلن فعلن

ويفضي الخَبْن العروضي إلى تقصير أو تقليص مساحة التفعيلة، وهو ما  
يُناظر تقصير أو تقليص الثوب أو القميص، قال أبو إسحق: إنما سُمِّيَ مَخْبُونًا لأنك  
عَطَلْتَ (ثَبَيْتَ أو قَصَرْتَ) الْجُرْءَ، وإن شئتَ أَتَمَمْتَ كَمَا أَنَّ كُلَّ مَا خَبِنَتْهُ مِنْ ثَوْبٍ  
أَمَكَّنَكَ إِزْسَالَهُ وَسَمِيَ خَبْنًا لِأَن حَذَفَهُ مِنْ أَوَّلِهِ <sup>(2)</sup>، كما أن العلاقة الدلالية بين خَبْن  
التفعيلة وخَبْن الثوب تتجاوز دلالة التقصير أو التقليص إلى الدلالة الموضوعية؛ فخَبْن  
الثوب يتم من طرفه، وكذلك خَبْن التفعيلة يتم من أولها، أي من السبب الأول منها.

(1) لسان العرب: حين

(2) لسان العرب: حين

### 3- الغريب

الخرب: كلُّ ثَقِيٍّ مُسْتَتِيرٍ، نحو: ثَقِيبُ الْأُذُنِ وجمعها خُرْبٌ، وقيل هو الثَّقَبُ مُسْتَتِيراً كان أو غير ذلك، والمَخْرُوبُ الْمَشْقُوقُ، ومنه قيل: رَجُلٌ أَخْرَبَ لِلْمَشْقُوقِ الْأُذُنَ. وفي العروض الخرب في الهَرْجِ أن يطرأ على التفعيلة الخَرْمُ (حذف الحرف الأول) والكَفُّ (حذف الحرف السابع) معاً، فتتحول مفاعيلُنْ إلى فاعيلُ (- - ب)، فتقل إلى مفعولٍ - - ب)، وسمي أَخْرَبَ لِذَهَابِ أَوَّلِهِ وَآخِرِهِ، فَكَأَنَّ الْخَرَابَ لِحَقِّهِ. <sup>(1)</sup> ومثاله قول الشاعر: <sup>(2)</sup>

لو كان أبو موسى أميرا ميا رضينا

- - - ا - - - ب - - - ا ب - - -

مفعولٌ    مضاعيلن    مضاعيلن    مضاعيلن

Page 4

الأصل في الخَرْم هو مصلح خَرَمَ الخَرَزَةَ يَخْرِمُهَا خَرْماً ، وما خَرِمْتُ منه شيئاً أي ما نقصت وما قُلعت، والنَّخْرُمُ والانخِرَامُ التشقق، وكل قطع يصيب الأذن أو الأنف يسمى خرمًا، فالخَرْمُ يكون في الأذن والأنف، وخرم الأنف أن يُقَطَّعَ مُقَدِّمُ مَنْعِرِ الرجل وأَرْزَبْتَهُ بعد أن يَنْطَـعَ أعلاها حتى ينفذ إلى جوف الأنف، يقال: رجل أخْرَمَ بَيْنَ الخَرْمِ، وهو قطع لا يبلغ الجَدْعَ، والنمْتُ أَخْرَمُ وخرمَاءُ، والخرِمةُ موضع الخَرْمِ من الأنف، وقيل الذي قطع طرف أنفه، ورجل أَخْرَمَ الأذن كَأَخْرَبَهَا مَنَعُوبَهَا، والخرمَاءُ من الأذنان المُسَخَّرَمَةُ <sup>(3)</sup>، وفي المروء الخرم هو إسقاط أول التوتد المجموع (المقطع الأول)، فَتَقَطَّعَ مقدم الأنف أو الأذن يناظر حنف مقدم التعميلة التي أصابها الخرم .

**(1) لسان العرب: تحريف**

(2) التدرج، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 76

### (3) لسان العرب: محرم

ويقع الخرم في التفاعيل الآتية:

- 1) فعولن (ب - - ) فتمصير بالخرم عولن ( - - ) وتقل إلى فعلن ( - - )  
بمسكون العين، ويكون هذا في الطويل والمتقارب.
  - 2) مفاعلتن (ب - ب - ب - ) فتمصير بالخرم فاعلتن ( - ب - ب - ) وتقل إلى  
مفعلتن ويكون هذا في الوافر.
  - 3) مفاعيلن (ب - - - - ) فتمصير بالخرم فاعيلن ( - - - - ) وتقل إلى  
مفعولن، ويكون هذا في الهزج والمضارع.
- ومن أمثلة الخرم في الطويل قول عمر بن أبي ربيعة:

من آل نعم أنت غار فمبكر      غداة غم أم راثح فمهبجر  
- - أب - - - أب - - - أب - ب - ب - أب - - - أب - ب - ب -  
عولن مفاعيلن فعولن مفاعلتن فعول مفاعيلن فعول مفاعلتن

ولو قال في أول البيت (أمن آل نعم) لما كان في البيت خرم، لأن التفعيلة تعود  
إلى أصلها (فعولن).

ومن أمثلة الخرم في الوافر:

إن نزل السماء بسأرض قوم      رعيناه وإن كانوا غضابا  
- - ب - ب - أب - ب - ب - أب - - - أب - - -  
فاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن

فإذا راعينا الرواية الأخرى (إذا نزل) لما كان في البيت خرم، لأن التفعيلة  
تعود إلى أصلها (مفاعلتن).

ومن أمثلة الخرم في بحر المضارع:

سوف أهدى لسملي      ثباء علمسي ثباء  
- - ب - أب - ب - - - ب - - - ب - ب - أب - ب - -  
فاعلتن فاعلتن مفاعيل فاعلتن

فلو أن الشاعر قال (وسوف) أو (لسوف) لسلم البيت من الخرم.

ومن أمثلة الخرم في بحر الزج:

أهوا ما استعاروه      كذلك المييش عارسة

— 4 — 4 \ - - - 4 - - - 4 \ - - -

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولو قال الشاعر (وأدوا) لعلم البيت من الخرم.

**ومثال الخرم في المقارب:**

فقلت سيداذا لمن جاءني      فأحسنتم قولاً وأحسنتم رأياً

- - ا ا - - ا ا - - ا ا - - ا - - ا ا - - ا ا - - ا ا ا -

عولین فعولن فعولن فعو      شعولن فعولن فعولن فعولن

فلو قال الشاعر (وقلت) أو (فقلت) لما كان في البيت خرم<sup>(1)</sup>

وينبه ابن رشيقي إلى أن التخرم أكثر ما يقع في الشطر الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت، ولا يكون أبداً إلا في وتد، وقد أنكره الخليل لقلته فلم يحزمه (2)

ومن أمثلة الخرم في الشطر الثاني قول الشاعر:

خَرَجْتُ بِهَا مِنْ بَطْنِ بَيْتَيْنِ بَعْدَمَا  
 نَادَى النُّادِي بِالصَّلَاةِ فَأَعْتَمَا

-ب-اب-ا - - اب - - ب-اب - اا - - اب-ب

فَعُولٌ    مَفَاعِيلُنْ    فَعُولُنْ    مَفَاعِلُنْ    (عُولُنْ) مَفَاعِيلُنْ    فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ

1) انظر: عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، ص 186-187.

(2) انظر: القمرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. المجلد في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 141.

فيل ولا يوجد بيت مصرع مخروم النصف الثاني إلا هذا البيت وبيت لأوس

بن حجر وهو:

غَشِيْتُ بِسَارَ الْحَيِّ بِالسَّبْعَانِ كَالْبُرْدِ بِالْعَيْنَيْنِ يَنْتَدِرَانِ<sup>(1)</sup>

ب-ب-اب - - - اب-باب-- - - - اب - - - اب-ب-اب - -

فعول مفاعيلن فعول مفاعي (عولن) مفاعيلن فعول مفاعي

ويحضر الزمخشري قول التتوخي، فيورد بيتاً آخر وقع فيه الخرم في

الشطرين<sup>(2)</sup>

لَكُنْ عَيْدُ اللَّهِ لَمَا أَتَيْتُهُ أَعْطَى عَطَاءً لَا قَلِيلاً وَلَا نَزْراً

- - - اب - - - اب - - - اب-ب- - - - اب-ب- - - - اب-ب- - -

عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وذهب الزجّاج إلى أن مصوغ دخول الخرم في أول البيت هو أن أول البيت

مفتتح الوزن فينطق به الشاعر كيف اتفق ولا يشعر بمراعاة من الوزن إلا بعد ذلك.<sup>(3)</sup>

ويرى ابن عبد ربه أن الخرم لا يدخل إلا في أول البيت، فإذا أدخل الخرم

فعولن؛ قيل له أثلم؛ فإذا دخل القبض مع الخرم قيل له أثرم؛ فإذا دخل الخرم

مفاعلاتن قيل له أعضب؛ فإذا دخله العصب مع الخرم قيل له أقصم؛ فإذا دخل الخرم

مفاعيلن قيل له أخرم؛ فإذا دخله الكف مع الخرم قيل له أخرجب؛ فإذا دخله القبض

مع الخرم قيل له أثمر؛ وكل ما لم يدخله الخرم فهو الموقور.<sup>(4)</sup>

وتختلف أسماء الخرم وفق موقعه والتفعيلة التي يرد فيها، وذلك على النحو الآتي:

1- فعولن:

أ- إن دخل وحده فصارت عُولن وحولت إلى فعْلن فهو خرم أو ثلم.

ب- وإن دخلها مع القبض فصارت عول وحولت إلى فعل فهو ثرم والجزء أثرم.

(1) التتوخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القراقي. ص 4

(2) الزمخشري، جحر الله: القسطل في علم العروض. ص 61

(3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: المعون الغامرة على غيايا الرامة. ص 118

(4) ابن عبد ربه، أبو عمرو، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ ج 6، ص 275

## 2- مفاعيلن له ثلاث صور:

- أ- إن دخلها وحده فصارت فاعلين وتحول إلى مفعولن فهو خرم فحسب.
- ب- وإن دخلها مع القبض فصارت فاعلن فهو شئرن، والجزء إذ ذاك أشر.
- ج- وإن دخلها مع الكف فصارت فاعيل وتحول إلى مفعول فهو خرب، والجزء إذ ذاك أخرب.

## 3- مفاعلتن له أربع صور:

- أ- إن دخلها وحده فصارت فاعلتن وتحول إلى مفتعلن فهو غضب. والجزء إذ ذاك أعضب "ويلاحظ هنا أنه سُمّي باسم آخر غير الخرم مع سلامة الجزء من غيره".
- ب- وإن دخلها مع العضب فصارت فاعلتن وتحول إلى مفعولن فهو قضم والجزء أقضم.
- ج- وإن دخلها مع العقل فصارت فاعلتن وتحول إلى فاعلن فهو جَم، والجزء إذ ذاك أجم.
- د- وإن دخلها مع النقص "وهو حذف السابغ مع إسكان الخامس" فصارت فاعلتن وتحول إلى مفعول، هو عقص والجزء إذ ذاك أعقص.<sup>(1)</sup>

## 5- الخروج

حرف متولد من هاء الصلة المتحركة في كلمة القافية، فإن كانت حركتها ضمة كان الخروج واوا، وإن كانت فتحة كان الخروج ألفا؛ وإن كانت كسرة كان الخروج ياء. والخروج لازم لا يجوز تغييره؛ فيجب الالتزام به في جميع القصيدة على ما ابتداء في البيت الأول؛ ومثال خروج الفتحة قول لبيد:<sup>(2)</sup>

عَفَتِ الدَّيَّارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا      بِمَنْىَ قَابَسَدَ غُولُهَا فَرَجَامُهَا

(1) انظر: مصطفى، عمود: أهدى سبيل في علم الحليل . مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002، ص 25

(2) الشومري، القامحي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 11

فالميم روي، والهاء وصل، والألف الناجمة عن الفتحة هي الخروج.

ومثال الكسرة قول الشاعر:

والشيخ لا يترك أخلاقه      حتى يوارى في ثرى رمسه

فالسین روي، والهاء وصل، والياء الناجمة في النطق عن الكسرة هي

الخروج.

ومثال الضمة قول الشاعر:

لبنان والخلد اختراع الله لم      يوسم بأزين منهم ملكوته

فالتاء روي، والهاء وصل، والواو الناجمة في النطق عن الضمة هي الخروج.

## 6- الخزل (الجزل)

فَخَزَلَ السَّحَابُ إِذَا تَكَافَلَ وَرَأَيْتَهُ كَأَنَّهُ يَتَرَجَّعُ، وَالْخَزْلَةُ وَالْخَزْلُ الْكَسْرَةُ فِي الظَّهْرِ، وَالْأَخْزَلُ الَّذِي فِي وَسْطِ ظَهْرِهِ كَسْرَةٌ، وَالْإِنْخِرَالُ فِي الْمَشْيِ كَأَنِ الشُّوْكَ شَاكَ قَدَمَهُ وَالْتَخَزَّلَ وَالْإِنْخِرَالُ مِثْلُهُ فِيهَا تَكَافَلَ وَتَرَجَّعَ.<sup>(1)</sup> وفي المروض الخزل ما حنط رابعه الساكن وأسكن ثانيه المتحرك<sup>(2)</sup>، أو هو إضمار وطي في تعقيلة (متفاعلن) التي تتحول إلى (مفتعلن - ب ب - )<sup>(3)</sup> ومنه قول الشاعر:

منزلة صم صداها وعفت      أرسمها إن سئلت لم تجيب

- ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب -

مفتعلن مفتعلن مفتعلن      مفتعلن مفتعلن مفتعلن

[1] لسان العرب: خزل

[2] القرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، المعنى في محاسن الشعر وآدابه ونقد، ج 2، ص 305

[3] السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هتلاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1،



وقد أصاب زحاف الخزل سببي التفعيلة بالتسكين والحذف مما أدى إلى إضعافها، وتلعب يفاظر الخزل وهو الكسرة في الظهر .  
وبعض العروضيين يسميه المجزول<sup>(1)</sup>، والجزل في زحاف الكامل إسكان الثاني من متفاعِلُن وإسقاطُ الرابع هَيْقَى مُثْنَوِلُن. قال أبو إسحق سُمِّيَ مَجْزُولاً ، لأن رابعه وَسَطُهُ فَشَبَّهَ بِالسَّتَامِ الْمَجْزُولِ.<sup>(2)</sup>

## 7- الخزم

الخزامة هي بُرَّةٌ أو حَلَقَةٌ تجعل في أحد جانبي مُنْخَرِي البعير، وقيل هي حَلَقَةٌ من شَعَرٍ تجعل في وَتْرَةٍ أَنْفَهُ يُشَدُّ بِهَا الرِّمَامُ.<sup>(3)</sup> والخَزْمُ في الشعر زيادة حرف في أول البيت أو حرفين أو حروف من حروف المعاني نحو: الواو وهل وبِل. قال أبو إسحق: إنما جازت هذه الزيادة في أوائل الأبيات كما جاز الخَزْمُ وهو النقصان في أوائل الأبيات، وإنما احتُجِلَت الزيادة والنقصان في الأوائل لأن الوزن إنما يستبين في السمع، ويظهر عَوَارِءُهُ إِذَا ذَهَبَتْ في البيت<sup>(4)</sup>.  
ويؤكد ابن رشيقي العلاقة بين المصطلح العروضي والمعنى اللغوي بقوله: ((وأخذ الخزم من خزامة الناقة.))<sup>(5)</sup>

وليس الخزم عند العرب بمعيب؛ لأن الحرف الزائد في أول الوزن إذا سقط لم يفسد المعنى، ولا أخل به ولا بالوزن، وربما جاء الشاعر بالحرفين والثلاثة، ولم يأتوا بأكثر من أربعة أحرف، ومثاله:  
قال كعب بن مالك الأنصاري يرثي عثمان بن عفان رضي الله عنه:

(1) انظر: النجدي، المحطوب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 66

(2) لسان العرب: جزل

(3) لسان العرب: خزم

(4) لسان العرب: خزم

(5) العمدة. ج 1، ص 143

(لقد) عجبنا لقوم أسلموا بعد عزهم  
إمامهم المنكبرات واللفدر

- - - ا ب ا ب - - - ب ب ا ب - - - ا ب - - - ا ب - - - ب ب ا ب

فعل مفاعيلن فعل مفاعيلن فعل مفاعيلن

فزاد "لقد" على الوزن. وأنشد الزجاج وزعم أصحاب الحديث أن الجن قالته:

(نحن) قتلتنا سعيد الخزرج

- - - - -

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعي

وَمِنْهُمْ يَأْتِي بِكَ سَهْمَيْنِ      فَأَنْتُمْ تَخْذِلُونَهُمْ خَلْفًا

- - - - -

مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ

هزارد على الوزن " نحن " وأنشد الزجاج أيضاً؛

(يا) مطرب بن خارجة بن مسلم إنني أجفئ وتغلق دوني الأبواب

- - - / - ب - ا ب - ب - -      - ب - ب - ا ب - ب - ب - ب - ب

متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن   متفاعِلن

ولأنما الوزن "مطربن خارجه" والياء والألف زائدة، ومما جاء فيه الخزم في أول معجز

البيت وأول صدره، وهو شلأ، قول طرفة: ( المديد )

(مل) تذكرون إذ نقالتكم (إذ) لا يضر معصداً عدمه

- 11 -

فَعَلَاتُ      فاعِلنَ      فَعِلنَ      فَعَلَاتُ      فاعِلنَ      فَعِلنَ

والبيت من المنيد، وقد حدث في الحشو الكَفَّ (حذف السايح الساكن)،  
وبه تصبح (هَاعِلَاتُنْ): (هَاعِلَاتُ). وحدث لتفصيلتي العروض والضرب الخين والحذف.  
فزاد في أول صدر البيت "هل" وزاد في أول المعجز "إذ" والبيت من قصيدته  
المشهورة:

أشجاك الربيع أم قدمه أم رمسك دارس حممه

والخزم لا يختص بوزن دون وزن، ولا يعتد بتلك الزيادة في تقطيع  
العروض. ومذهبهم في الخزم أنه إذا كان البيت يتعلق بما بعده وصلوه بتلك  
الزيادة بحروف العطف التي تعطف الاسم على الاسم، والفعل على الفعل،  
والجملة على الجملة. (1)

ويرى السكاكي أن الخزم هو زيادة في أول البيت يعتد بها في المعنى ولا  
يعتد بها في اللفظ، وأنا لا أعذر في هذه الزيادة إلا إذا كانت مستقلة بنفسها  
فاضلة بتمامها عن التقطيع؛ أعني كلمة غير محتاج أي جزء منها تقطيع  
البيت، وربما وقع في أول المصراع الثاني، وأنه عندي في الرداءة كالخزم  
فيه. (2) ويرى الزمخشري أن الخزم لا يكون - بالاتفاق - إلا في المصدر. (3)

ويرفض القرطاجني الخزم في الشعر بقوله: ((فأما ما رام العروضيون إثباته  
في متون الوزن من الزيادة التي يسمونها الخزم بالزاي فإنهم غلطوا في ذلك  
لأن العرب لم تكن تعد تلك الزيادات من متون الأوزن، وإنما كانوا  
يجعلونها توطئات وتمهيدات ووصلا لإنشاد البيوت وبناء عباراتها عليها، وإن  
كانت متميزة في التقدير والإيراد عنها بأزمة قصيرة قد تخفى على السامع

(1) القرطاجي، أبو علي، مجلس بن رشيق، العمدة في غسان الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 141 - 143

(2) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، 628

(3) الزمخشري، جاز الله: القسط في علم العروض، ص 62

فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات. وذلك غير ممكن أصلاً. فإن الأوزان  
مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. <sup>(1)</sup>

---

(1) القراطيني، أبو الحسن حازم: منهاج البغاء وسراج الأدياء. 262

## الدال

### 1- الدائرة العروضية

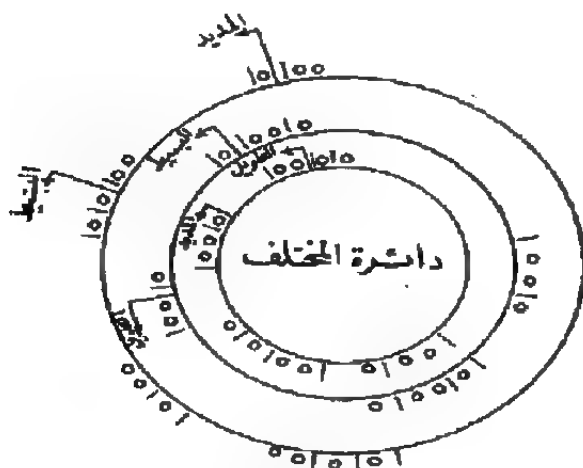
الدائرة العروضية اصطلاح أطلقه الخليل بن أحمد على عدد معين من البحور يجمع بينها التشابه في المقاطع؛ أي الأسباب والأوتاد. وتشبه دائرة العروضية الدائرة الهندسية، فإذا كانت أي نقطة على محيط الدائرة الهندسية تعتبر نقطة بدء سير منها لنعود إليها، فكذلك الحال بالنسبة للدائرة العروضية، بمعنى أنه يمكن البدء من نقطة معينة على محيطها للحصول على بحر معين. وإذا بدأنا من الدائرة قسمها من نقطة ثانية في مكان آخر من المحيط فإننا نحصل على بحر ثان، وهكذا.<sup>(1)</sup>

والدوائر العروضية خمس، ولكل منها اسم اصطلاحى على النحو الآتى:

1) دائرة المختلف، وتشتمل على ثلاث أبحر هي: الطويل، والمديد، والبسيط، وسميت بالمختلف؛ لاختلاف التفعيلات التي تتألف منها البحور، أي أن البحور التي تتكون منها تتألف من تفعيلة خماسية (فعولن، فاعلن)، وتفعيلة سباعية (مفاعيلن، فاعلاتن، مستعملن)، وتبدأ دائرة المختلف بالبحر الطويل (فعولن مفاعيلن)، ثم البحر المديد (فاعلاتن فاعلن)، ثم البحر البسيط (مستعملن فاعلن).

أ.م. هتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 189-197

قدم (الطويل) لأن في أوله وثدا (مما من مفاعيلن) ، وأول المديد (فا من فاعلاتن) والبسيط (مس من مستعلن) سبب ، والوحد أقوى من التعيب ، فوجب تقديمه عليه ولما كان (المديد) يتفك من عند (لن) من (فعولن) و (البسيط) يتفك من (عينن) من (مفاعيلن) قدم (المديد) على (البسيط) فإن أردت أن تفك (المديد) من (الطويل) فككته من (لن) في (فعولن) وإن أردت أن تفك (البسيط) من (الطويل) فككته من (عينن) من (مفاعيلن) وما ينقص من أوائلها يُزاد في آخرها <sup>(١)</sup> لتتأمل شكل دائرة المختلف <sup>(٢)</sup> ويضفي أن نعرف أن الحرف المتحرك يُرمز له بخط رأسي (ا) في الدائرة العروضية ، والحرف الساكن يُرمز له بشكل السكون (هـ) . وأن السبب الثقيل يكون رمزه (اا) ، والسبب الخفيف رمزه (هـهـ) ، والوحد المفروق رمزه (اهـهـ) ، والوحد المجموع رمزه (ااهـهـ)



- الدائرة الكبرى: دائرة الطويل = فعولن مفاعيلن = أربع سواك
- الدائرة الوسطى: دائرة البسيط = فاعلاتن فاعلاتن = أربع سواك
- الدائرة الصغرى: دائرة المديد = مستعلن فاعلاتن = أربع سواك

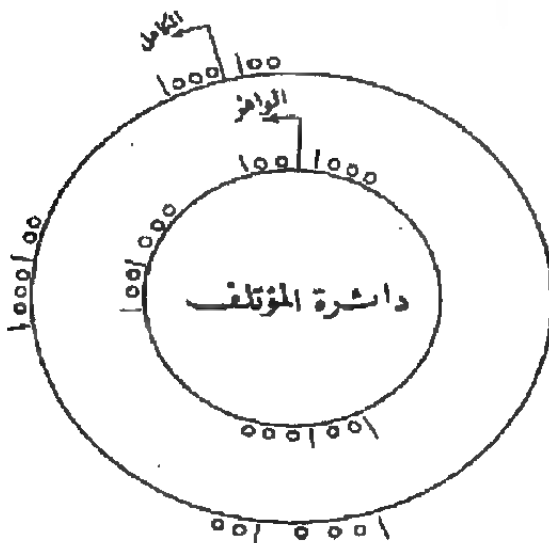
(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الحبيب. دار القلم الكويت، ط 1، 1987، ص 79

(٢) التبريزي، الخطيب: كتاب المكاني في العروض والقوافي. ص 47

(2) دائرة المؤتلف، وتشتمل على بحرین، وهما: الوافر، والكامل، وسميت بالمؤتلف، لأن البحرین يتألفان من تفعيلة سباعية (مفاعلتن، متفاعلتن)، أي أنهما يتألفان أو يتفقان في التفعيلة السباعية .

وقدّم منها الوافر لأن أوله وتد (مفاعلتن)، فهو أقوى من الكامل الذي يبدأ بفاصلة وهي سببان ثقيل وخفيف (متفاعلتن من متفاعلتن)، والوتد أقوى من السبب، ولهذا يتقدم الوافر على الكامل في دائرة المؤتلف كما قدّم الطويل في دائرة المختلف.

فإذا أردت أن تفك الكامل من الوافر فككته من (علتن) في (مفاعلتن) وإن أردت أن تفك الوافر من الكامل فككته من (علن) من (متفاعلتن) وما ينقص من أوله يُزاد في آخره.<sup>(1)</sup> لتتأمل شكل دائرة المؤتلف (2)

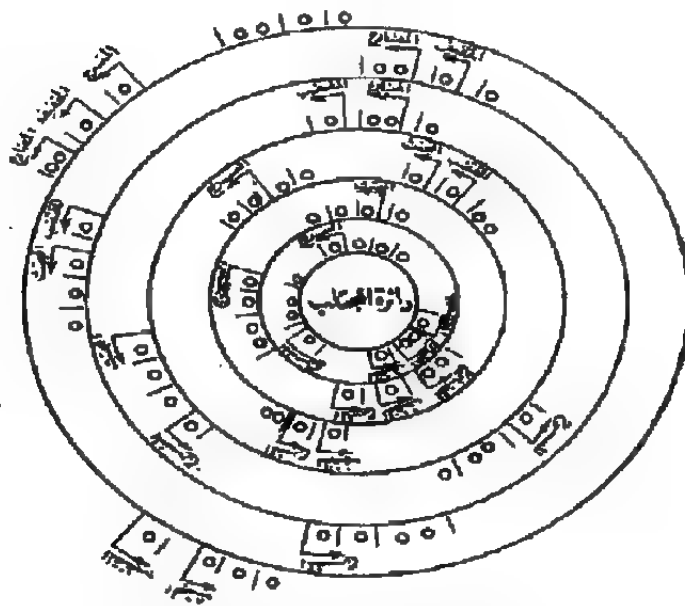


المائرة الكبرى دائرة الوافر = مفاعلتن = ستة مراث =  
الدائرة الصغرى دائرة الكامل = مفاعلتن = ستة مراث =

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 96

(2) التوزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 71

(3) دائرة المجتلب، وتشتمل على ثلاثة أبحر وهي: الهمز، والرجز، والبرمل. وسميت بالمجتلب للاجتماع الأجزاء من الدائرة الأولى.<sup>(1)</sup> وقيل لأن الجلب في اللغة يعني الحثرة، فلحثرة بحورها سميت بذلك. وقيل لأن أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى، مضاعيلن من الطويل وفاعلاتن من المديد ومستعملن من البسيط.<sup>(2)</sup> تأمل شكل الدائرة<sup>(3)</sup>



- الدائرة الكبرى دائرة المصراع - مستعملن مستعملن مفصولات - مرتين -
- والتي بعدها دائرة المصراع - مستعملن مفصولات مستعملن - مرتين -
- والتي بعدها دائرة المصراع - فاعلاتن مستعملن فاعلاتن - مرتين -
- والتي بعدها دائرة المصراع - مضاعيلن فاعلاتن مضاعيلن - مرتين -
- والتي بعدها دائرة المصراع - مفصولات مستعملن مستعملن - مرتين -
- والدائرة الصغرى دائرة البيت - مستعملن فاعلاتن فاعلاتن - مرتين -

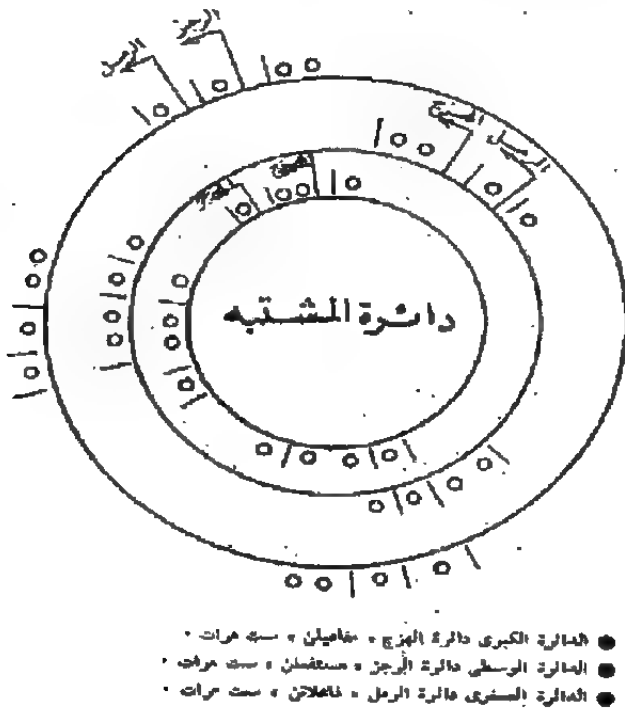
(1) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، ص 623

(2) الفيدي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 128

(3) الفيدي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 129

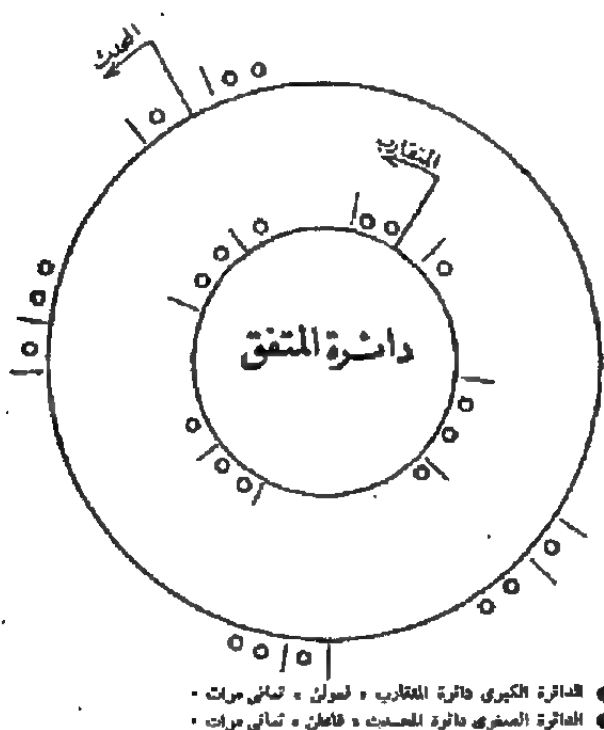


(٤) دائرة المشتبه، وتشتمل على ستة أبحر هي: السريع، والمنسرح، والخفيض، والمضارع، والمقتضب، والمجتث. وسميت بالمشتبه، لأن أجزاءها (تضميلات) متماثلة، فكل واحد من أجزائها يشبه الآخر، فكلها سباعية. وقدم فيها الهزج، لأن أوله وتد، وأول الرجز (مس من مستقملين) والرمل (فا من فاعلاتن) سبب، فكان تقديمه أولى ثم لما تقدم الهزج وكان الرجز ينفك من (عين) من (مفاعيلن) جعل ثلوه، وكان الرمل ينفك من (لن) من (مفاعيلن) جعل بعله.<sup>(١)</sup> تأمل شكل دائرة المشتبه<sup>(٢)</sup>



(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض، ص ١١٤  
(٢) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص ٩٢

5) دائرة المتفق، وتشتمل على بحرین، وهما: المتقارب، والمتدارك تأمل شكل دائرة المتفق (1)



ولما كان البحر يتكون من تفعيلات، والتفعيلة تتكون من مقاطع، أي أسباب وأوتاد، فإن الدائرة على هذا الأساس تتكون من أسباب وأوتاد بوضع خاص. فالدائرة العروضية تشتمل إذن على أسباب وأوتاد خاصة؛ أي على تفعيلات خاصة هي تفعيلات بحر بعينه. فإذا افترضنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات ويدأنا من نقطة هي أول مقطع في البحر فإننا نحصل على هذا البحر بعينه. فإذا

(1) لتويزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 138

تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة أخرى على محيط الدائرة هي مبدأ المقطع الثاني فإننا نحصل على بحر آخر، وهكذا.  
وعلى سبيل المجاز يمكننا أن نسمي كل دائرة باسم أول بحر يؤخذ منها. فدائرة المختلف نسميها دائرة الطويل. ودائرة المؤتلف نسميها دائرة الوافر. ودائرة المجتنب نسميها دائرة الهزج. ودائرة المختب نسميها دائرة السريع. ودائرة المتفق نسميها دائرة المتقارب<sup>(1)</sup>

## 2- الدُخِيل

في اللغة رجل مدخول الحُسْب، وفلان دُخِيل في بني فلان إذا كان من غيرهم فُدْخِلَ فيهم. والدُخِيل الضيف والتَّزِيل. وفي العروض الدُخِيل الحرف الذي يقع بين حرف الروي وألف التأسيس<sup>(2)</sup>، نحو قول الشاعر:  
لقد زدت بالأيام والقياس خبرةً وجريت حتى هذبتني التجارب

فالألف تأسيس، والباء روي، والراء هو الدخيل.

ولو تأملنا بيتاً آخر من القصيدة نفسها، في قوله:

وما الذنب إلا العجز يركبه الفتى وما ذنبه إن حاريتَه المطالب

لتبين لنا أن حرف الدخيل قد تغير إلى اللام، وهذا يعني أن حرف الدخيل يجوز أن يتغير في كلمات القافية للقصيدة الواحدة.

وسمّي بذلك لأنه دُخِيل في القافية لدخوله بين لازمين<sup>(3)</sup>، وهما ألف التأسيس وحرف الروي، وهما حرفان ثابتان لا يتغيران بخلاف حرف الدخيل الذي يجوز أن يتغير من قافية بيت إلى قافية بيت آخر. فعرف الدخيل ليس من حروف القافية الأصلية الثابتة، وكأنه شخص دخيل في قوم ليس منهم في الحسب والنسب.

(1) عتيق، معهد الجزيرة، علم العروض والقافية، ص 190

(2) لسان العرب: دخل

(3) لسان العرب: دخل

### 3- الدوبيت

يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي يصلح لتظم اللغة الفارسية، استعاره بعض الناضحين باللغة العربية القصيدة، ووزنه عند العروضيين: فَعْلُنْ متفاعِلنْ فَعولنْ فَعْلُنْ.<sup>(1)</sup>

وكلمة دوبيت مركبة من كلمتين: معنى الأولى منهما اثنان، وثانيتهما بمعناها العربي (بيت)، فلا يقال منه إلا بيتان بيتان في أي معنى يريدُه الناظم، ولا يجوز فيه اللحن مطلقاً. وله خمسة أنواع أولها الرباعي المعرَّج، ومثاله:

يا من هجر المحبِّ عمداً وسلاً	ورماه على اللظى قتيلاً وسلاً
ما القول إذا سئلت عن قاتلو	يا قاتله بسأي ذنحو قسلاً

على وزن فَعْلُنْ متفاعِلنْ فَعولنْ فَعْلُنْ. ويشترط فيه أن يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفاً للأشطر الثلاثة في القافية (قتله)، والثلاثة الأخرى بقافية واحدة.

وثانيها الرباعي الخالص، ومثاله:

أهوى رشاً بلحظه كَلَمْنَا	رمزاً وبسيف لحظه كَلَمْنَا
لو كان من الغرام قد سَلَمْنَا	ما كان له بيده سَلَمْنَا

ويشترط فيه أن يكون شطرا كل بيت مخومين بكلمتين بينهما جناس.

وثالثها هو الرباعي المُتطوَّق، ومثاله:

قد قدَّ مهجتي غرامي ونشَر	والقلب ملبَّ ملبَّ
من كان يراك قال ما أنت بشر	بل أنت مست ملبَّ

[1] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 238

ويشترط فيه أن يكون الشطر الأول من كل بيت كاملاً الوزن والثاني مركب من فعلن بسكون العين والنون، وفعلن بتحريك العين وسكون النون، وأن يكون بين كل شطر وما تحته الجنس التام أو غيره.

ورابعها هو الرباعي المرفّل، ومثاله:

بدر وإذا رآته شمسُ الأفق      كسفت ورقى في يوم أحد  
عوذتُ جماله برّب القلق      وبما خلق من كل أحد

ويشترط فيه الوزن الرباعي المنطوق السابق مع اشتراط الجنس.

وخامسها الرباعي المردوف - ومثاله:

يا مُرسلاً للأنام جاهاً وحمى      ها أنت لنا عزّاً وهدى في أي مدد  
يا أفضل من مشى بأرضٍ وسما      يا شاهقنا في الحشر غداً ووثناً ومدد

ويشترط فيه ما يشترط في الأنواع السابقة ويستحسن إضافة جزء رابع،

فيصبح مكوناً من أربع فقرات.<sup>(1)</sup>

وبعضهم يجعل أقسام العوييت ثلاثة بدلا من خمسة، فيكون بأربع

قواف كالمواليا، وأخرج بنگات قواف، ومردوفاً بأربع.<sup>(2)</sup>

ويشير شوقي ضيف إلى الحسنات البديعية التي تشيع في الدوبيت وغيره من

الأوزان التي كانت تمثلن بفنون البديع من جناس وتورية وما إليهما كهذا اللوبيت وفيه تورية وتهكم بقاضي يأخذ الرشوة:

[1] الملهي، أحمد: ميزان اللغز، ص 140

[2] فحي، محمد أمين بن فضل الله بن عبد الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. دار صادر،

بيروت، ج 1، ص 108

في مصر من القضاء قاضٍ وله      في أكلٍ مواردٍ يتامى وله  
إن ومست عدالة فقل مجتهداً      من عدله دراهمًا عدلته<sup>(1)</sup>

(1) خفيف، شوقي: الفن وملاحيه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط 12، ب، ت، ص 503

## الراء

### 1- الرِّدْفُ

الرِّدْفُ ما تَبَعَ الشَّيْءَ، وكل شيء تَبَعَ شيئاً فهو رِدْفُهُ، والرِّدْفُ المُرْتَفِعُ وهو الذي يركب خلف الراكب، والرِّدْفُ الحَقِيقَةُ ونحوها مما يصحُّون وراء الإنسان كالرِّدْفِ والرِّدْفِ للراكب هو الذي يليه لأنه ملحق به. <sup>(1)</sup> وفي العروض الرِّدْفُ حرف المد الذي يكون قبل الروي مباشرة. فالعنبران اللغوي والعروضي يلتقيان في الدلالة على التبعية، فكما يتبع الراكب فيركب خلف صاحبه، كذلك يتبع حرف الرِّدْفِ الروي ويقع قبله.

وإذا كان الرِّدْفُ ألفا وجب التزامه في كل أبيات القصيدة، أما إذا كان واواً أو ياء، فإنه يجوز أن يتبدل، فيأتي بعض الأبيات مردوفاً بالواو، وبعضها مردوفاً بالياء. ومن أمثلة الرِّدْفِ:

ملحاً بك قلب في الحسان طروب      بعيد الشباب عصير حان مشيب

فالياء قبل انباء ردف.

وَقَلَّ يَنْقَمْنَ إِلَّا سَمِيدٌ مُقْلَدٌ      قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا يَبِيْتُ بِأَوْجَالِ

فلألف قبل اللام ردف.

(1) لسان العرب: ردف

ومن أمثلة التناوب بين الواو والياء قول المتنبي:

أفسدت بيننا الأمانات عيناها      وخانست قلوبهن العقـسول  
وإذا خامر الهوى قلب صبي      فعليه لكسل عين دليل

ففي البيت الأول جاء الـرـدـف واو، وفي البيت الثاني جاء ياء .

لماذا يجوز التناوب بين الواو والياء في الـرـدـف، ولا تجوز الألف معهما ؟

يرى الأخفش أن الواو والياء اختان، تـقـلـب كل واحدة منهما إلى صاحبتها، وتحذفان في الوقف في القولية، وفي رؤوس الآي. والألف لا يفعل ذلك بها. وتكون الألف بدلاً من التتوين في: رأيت زيدا، وأشباهه إذا وقفت. ولا تكون الياء والواو بدلاً من التتوين إلا في لغة رديئة. ولأن الألف لا يتغير ما قبلها أبداً، ولا يكون إلا فتماً. وما قبل الياء والواو يتغير، فتقول: القول والقليل والبيع، والألف حالها واحد أبداً وحال ما قبلها. فلذلك فارقتهما. كما أن الياء والواو تدغم كل واحدة منهما في صاحبتها، نحو مقضي ومزعي.<sup>(1)</sup>

وقال ابن جني أصل الـرـدـف للألف، لأن الـفـرـس فيه إنما هو المد وليس في الأحرف الثلاثة ما يساوي الألف في المد، لأن الألف لا تضارق المد، والياء والواو قد يفارقانه، فإذا كان الـرـدـف أنفاً فهو الأصل، وإذا كان ياء مكسوراً ما قبلها أو واواً مضموماً ما قبلها فهو الفرع الأقرب إليه، لأن الألف لا تكون إلا ساكنة مفتوحاً ما قبلها.<sup>(2)</sup>

ولا تُمد الواو أو الياء ردها إذا كانتا مدغمتين، نحو دواً وجواً، وذلك أنهما لما ادغمتا ذهب منهما المد، فاشبهتا غيرهما من الحروف.<sup>(3)</sup>

[1] انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 15، 21

[2] لسان العرب: ردف

[3] انظر: المبداء ج 1، ص 160



## 2- الرّس

الرّسُمُ الشَّيْءُ الثَّابِتُ الَّذِي هُوَ لَزِمُ مَكَانِهِ، والرّسُّ العَلامَةُ، وَأَرَسَعْتُ الشَّيْءَ جَعَلْتُ لَهُ عَلامَةً.<sup>(1)</sup> وفي العروض الرّس حركة ما قبل ألف التأسيس، كقول الشاعر:

لَعَفْرُكَ مَا تُدْرِي الطَّوَارِقُ بِأَلْحَصَى      وَلَا زَاجِرَاتُ الطَّهْرِ مَا اللَّهُ صَانِعُ

فالفتحة الملازمة للمصاد هي حركة الرّس .

ويميل ابن جني سبب التسمية بأن الحركة متقدمة على الألف وهي أول لوازم القافية ومبتدأها فسميت رسماً.<sup>(2)</sup> فالملازمة الدلالية بين المعنى اللغوي والعروضي هي لزوم الموضع وثباته وبيدائه، فكما يلزم الشيء مكانه ولا يتغير، كذلك تلزم الفتحة مكانها قبل ألف التأسيس.

وقد أنكر الجرمي والأخفش وأصحابهما على الخليل تسمية الرّس، وقالوا: لا معنى لذكر هذه الفتحة؛ لأن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً، أما الأسماء الأخرى لحركات القافية الأخرى فلها ما يبرر تسميتها، كتسمية الحركة قبل الرفع بالحدو؛ لأن الحدو قد يتغير فيكون مرة فتحة قبل ألف ومرة كسرة قبل ياء ومرة ضمة قبل واو.<sup>(3)</sup>

ويبرر ابن جني تسمية الحركة التي تسبق ألف التأسيس بالرّس مؤكدا صحة اعتبار هذه الفتحة وتسميتها بأن حركة الرّس تختلف عن

(1) لسان العرب: رَسَّ

(2) لسان العرب: رَسَّ

(3) العمدة، ج 1، ص 164

سائر الفتحاح التي لا ألف بعدها، نحو: قول وبيع وكعب ونحو ذلك، لهذا خصت باسم لما ذكرنا، ولأنها على كل حال لازمة في جميع القصيدة.<sup>(1)</sup>

### 3- الرمل

ليس المقصود بحر الرمل المعروف، وإنما هو كل شعر مهزول، ليس بمؤلف البناء ولا يحدثون في ذلك شيئاً. وهو عند العرب عيب، كما أورده الأخفش.<sup>(2)</sup> وهو الشعر الذي يتصف باضطراب البناء والنقصان عن الأصل. وقد تكون التسمية مأخوذة من أرمّل القوم فقد زادهم وأزموه أنقصوه<sup>(3)</sup>، فحال الشعر المهزول المضرب كحال القوم الذين ينفذ زادهم.

### 4- الروي

الرواء هو الحبل الذي يُقرن به البعيران، أو هو الذي يُزوى به على البعير، أي يُشد به المقاع عليه.<sup>(4)</sup> ويجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشعر إذا حفظته من أصحابه. فيكون رويلاً (روي) بمعنى مفعول (مروي). ومن هذا قول الشاعر:

رَوَى فِي عَمْرٍو مَا رَوَاهُ بِجَهْلِهِ سَأْتُوكَ عَمْرًا لَا يَقُولُ وَلَا يَزُوى<sup>(5)</sup>

وقيل سُمي رويّاً لأن به عصمة الأبيات وتماسكها، ولولا مكانه لتفرقت عُصباً، ولم يتصل شعراً واحداً.<sup>(6)</sup>

(1) لسان العرب: رسس

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 67

(3) لسان العرب: رمل

(4) لسان العرب: روي

(5) التتويحي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي، ص 5

(6) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: الموهب الفارغة على مباحها للرامزة، ص 243

وفي الاصطلاح العروضي الرويُ الحرف الذي بُنِيَ عليه القصيدة، ويلزم

كل بيت منها في موضع واحد نحو قول الشاعر:

إذا قلَّ مالُ المرءِ قلَّ صديقُه      وأومتَّ إليَّ بالعيوبِ الأصابعُ

العين حرف الروي، وهو لازمٌ في كل بيت.

**مواضع حرف الروي**

يأتي حرف الروي في ثلاثة مواضع:

1- آخر حرف في البيت، كقول أبي فراس الحمداني:

أبــــــــــــــــــــــــيتي لا تجزــــــــــــــــــــــــعــــــــــــــــــــــــي      كسل الأنعام إلى ذهباب

فالباء هي الروي.

2- قبل الحرف الأخير، كقول أحمد شوقي:

صح لسي في العمر منه موعد      ثم ما صدقت حتى أخلفا

فالفاء هي الروي.

3- قبل الحرف الأخير بحرف، كقول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها      بمنى تأبد غولها فرجامها

فاليم هي الروي.

**الحروف التي لا تقع رويًا:**

جميع حروف المعجم تكون رويًا إلا الحروف الآتية:

1 - الواو والياء والألف اللواتي يَكُنُّ للاطلاق، نحو قول الشاعر:

أقلبي اللوم عاذلاً والعتابا      وقولي إن أصبت لقد أصابا

فالألف في (أصاها) ليست روياء، لأنها للإطلاق الصوتي، أي هي الصوت  
الناجم عن فتحة الياء. أما إذا كانت الياء والواو والألف من الأصل، نحو ياء يرمي  
ويقتضي، وواو يفزو ويدعو. وألف قضى ورمى. والزوائد اللاتي بنين مع الكلمة نحو  
ألف بشرى وممضى، فشكل هؤلاء يجعلن حروفاً للروي. <sup>(1)</sup> فهي قول الشاعر:

عَرَضَ الْبَحْرُ وَهُوَ مَاءٌ أَجَاوُ      وَقَلِيلُ الْمِيَاءِ ثَلَاثَةُ حُلُوفَا

جاءت الواو أصلية فهي روي.

ومثال الياء الأصلية التي تقع روياء قول الشاعر:

عداتي لهم فضل عليٍّ ومئةٌ      فلا أبعد الرحمنُ عني الأعاريء

وأما الياء التي قبلها كسرة، والواو التي قبلها ضمة، نحو ياء اضربي  
واذهبي، وواو اذهبوا واخرجوا، فيكونان وصلاً لأنهما على ما قبلهما، فأشبهتا  
حروف المد اللاتي يلحقن بالقوافي، وليس لهن أصول في الكلام. <sup>(2)</sup>

2- ألف النثية، كقول الشاعر:

لا أقول أسكننا في هذه الدار      رَغْرُورًا ولا أقول استعدا

3- واو الجماعة، كقول الشاعر:

وليت للناس حظاً من وجوههم      تَمَيَّنُ أخلاقهم فيه إذا اجتمعوا

4- ياء المتكلم (ياء الإضافة)، كقول الشاعر:

أقول وقد ناحت بقرب حمامة      أيا جاريتا لوثعمرين بحالي

(1) الأعرشي: أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 69

(2) الأعرشي: أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 72

وأما ياء النسبة فإذا خففت في الشعر وأسكنت فإن أكثرهم يجعلها روياء،

قال الشاعر :

إني لمن ينكرني ابن اليتربي

قتلتُ عليها وهندَ الجملي

وابناً لصوحانَ على دين علي<sup>(1)</sup>

5- ياء المخاطبة، كقول الشاعر:

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا      تعالى أقاسمك اليوم تعالى

6- هاء السكت، كقول الشاعر:

لأبكينُ نَفْقَدانَ الشبابِ وقد      نادى المشيبُ عن الدنيا برحلتين

7 - الهاء التي أصلها تاء تأنيث، كقول الشاعر:

إنما الدنيا هباتٌ      وموارٍ مُستردّة

8- الهاء إذا كانت ساكنة وكان ما قبلها متحركاً، كقول الشاعر:

أرض من الله يوماً ما أتاك به      من يرض يوماً بعيشه نفقة

وإن كان ما قبلها ساكناً فهي روي كقوله:

أنها القلبُ لا تدعُ ذكركَ الم      وتُأقِرُن بما يؤوبُك منه

إن في الموتِ عِبرةً وأَعاظُأ      فازجرِ القلبَ عن هوائك ودعسه

فجعل الهاء روياء لا وصلًا، وأتى قبلها تارة بنون وتارة بعين.<sup>(2)</sup>

(1) الأعرشي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 72، 74

(2) التتوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقى: القوافي. ص 5

- ٨- النون التي تنوب عن التثنية في الشعر، كقول الشاعر:
- أفكّي الموم عاذل واعتابا      وقولي إن أصبتُ لقد أصابنُ

## الزاي

### 1- الزجل

الرُّجْلُ في اللغة: اللَّعِبُ والجَلْبَةُ ورفَع الصوت وخُص به التطريب، والرُّجْلُ رَفَعَ الصوت التطريب وفي حديث الملائكة لهم رُجْلٌ بالتسبيح أي صوت رفيع عالٍ وسحاب ذو رُجْلٍ أي ذو رَعْدٍ وغيث رُجْلٌ لرعده صوت، وثبت رُجْلٌ صَوَّتَتْ فيه الريح.<sup>(1)</sup> وإنما سمي هذا الفن زجلاً لأنه لا يلتذ به وتفهّم مقاطع أوزانه حتى يقنى به ويصوت.<sup>(2)</sup> وربط ابن خلدون بين الموشح والزجل بقوله: لما شاع هنّ التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسهلته وتتميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلفتهم الحضريّة من غير أن يلتزموا فيها إعراباً. واستحدثوا فنّاً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناهيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالفرائب واتّسع فيه البلاغة مجال بحسب لفتهم المستعجمة.<sup>(3)</sup>

وأول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد وأبياتاً محررة في أبجر عروض العرب بقافية واحدة كالكريض لا يغيره بغير اللحن واللفظ العامي، وسموها القصائد الزجلية، فمن ذلك للشّيخ أبي عبد الله مدغليس قصيدة في بحر الرمل عدتها ثلاثون بيتاً مطلعها:

(1) لسان العرب: زجل

(2) الحموي، نفي الدين أبو بكر ابن حجة "طوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق: رضا محسن الفريشي، تصدير: عبد العزيز الأحمري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 128

(3) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق: حامد أحمد طاهر، دار الفكر للتراث، القاهرة، ط 1، 2004، ص 768

الهوى حملني ما لا يحتمل      ترد الحق ليس لمن يهوى عقل  
ليس نفع في مثلها ما دمت حي      إن حماني من ذا تأخير الأجل

وهذه القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفرع الأوزان المتنوعة، وتضعيف لزومات القوافي، وترتيب الأغصان بعد المطالع، والخرجات بعد الأغصان إلى أن صار قنأ لهم بمفردهم.

واختلفوا هيمن اخترع الزجل، فقيل: إن مخترعه ابن غزلة، استخرجه من الموشح لأن الموشح مطالع وأغصان وخرجات، وكذلك الزجل والفرق بينهما الإعراب في الموشح واللحن في الزجل وقيل: بل مخلف بن راشد، وكان هو إمام الزجل قبل ابن قزمان.

وكان ينظم الزجل بالقوي من الكلام، فلما ظهر أبو بكر بن قزمان ونظم السهل الرقيق مال الناس إليه وصار هو الإمام بعده، وكتب إليه ينكت عليه في استعمال يابس الكلام القوي:

زجلك يا ابن راشد قوي متين  
وإن كان هو بالقوة فالحملين

يريد: إن كان النظم بالقوة فالحمالون أولى به من أهل الأدب.

وقيل: بل مخترعه مدغليس وهذا الاسم مركب من كلمتين أصله مضغ اللبس واللبس جمع ليسة وهي ليقة الدواة، وذلك لأنه كان صغيراً بالمكتب يمزج ليقته، والمصريون يبدلون الضاد دالاً فانطلق عليه هذا الاسم وعرف به وكنيته في ديوانه أبو عبد الله بن الحاج، عُرف بمدغليس والصحيح أنه ليس بمخترعه، لأنه عارض ابن قزمان، وهذا دليل على أنه معاصره أو متأخر عنه.

ومن السهل الرقيق لابن قزمان قوله في مطلع زجل:

ثلاث أشها في البساتين      لم تجدد في كل موضع  
النسيم والخضرة والمير      شمم وأتزره واسمع



ويسجل ابن خلدون الريادة في الزجل لابن قزمان؛ لأنه أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية، وإن كانت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انبسكت معانيها واشتهرت رشاقتها إلّا في زمانه. (1)

ولما دخل الزجل الديار المصرية ونظمه المصريون حلّوا موارد بعنوية ألفاظهم ورشاقتها، وزادوا محاسنه بالزوائد المصرية، ثم تفكه بعد ذلك من أهل الشام بثمرات المعاني الشهية، وحلوه بشعار التورية والنكت الأدبية، كقول الحاج علي بن مقاتل في بيت:

دي الذي وصالو عمري نرتجي      ما ندري في عشقو لمن نلتجي  
وهو يسوم الاثنين لعسدي يجسي      راح اثنين في اثنين وما ريت أحد (2)

وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام يفرق بينها بمضمونها المفهوم بالأوزان واللوزم، فلقبوا ما تضمن الخمري والزهرى زجلاً، وما تضمن الهزل والخلاعة بليقاً، وما تضمن الهجاء والثلث قرقياً، وما تضمن المواعظ والحكمة مكفراً، وهو مشتق من تكفير الذنوب، وأطلقوا على كل ما أعرب بمض ألفاظه من هذه الأربعة لقب المزمن. (3) وذهب بعضهم إلى أن الزجل خمسة أنواع، وأطلق تسميات جديدة على أنواعه، فَمَا تضمن الفُزْل والزهر والخمر وحكاية الحال يختص بالزجل، وَمَا تضمن الهزل والخلاعة يُقال له بليق، وَمَا تضمن الهجو والنكت يُقال له الحماق، وَمَا بعض ألفاظه معربة وبعضها ملحوظة فاسمه مزيلج، وَمَا تضمن الحكم والمواعظ فاسمه المُكفّر بكسر الفاء المُشدّدة. (4)

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ص 768

(2) الجدي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة "بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق: رضا محسن القريشي. تصدره: عبد العزيز الأحوازي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 100 وما بعدها

(3) الجدي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة "بلوغ الأمل في فن الزجل، ص 128

(4) نقي، محمد أمين بن فضل الله بن عبد الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أحوال القرن الحادي عشر، ج 1، ص 109

وشرط أبيات الزجل أن تكون أربعة، والدخول على المطلع مقام بيت آخر، وهذا شرطهم في البداية، فإن زاد على ذلك كان مقبولاً وإن نظم أقل من أربعة أبيات كان ناقصاً. وأما الدخول على المطالع فهو التضمين بعينه، ولكن تسميه الزجالة دخولاً<sup>(1)</sup>.

من أنواع الزجل<sup>(2)</sup>

### 1- العتابا

اختلفت الآراء حول أصل العتابا فمنهم ذهب إلى: "أن أول من نظم العتابا هي القبائل العربية التي عاشت في العراق ومن ثم انتقلت إلى بلاد الشام، وبعضهم يرى أن العتابا نشأت في أواخر العصر العباسي عندما بدأت اللغات العامية بالانتشار. ورواية تفيد: أن فتاة اسمها عتاب تملق بها شاعر وبدأ يعني لها مبتدئاً بكلمة عتابا، ورواية أخرى من منطقة الشاغور في صدد تقول أن أميراً تزوج من فتاة جميلة، ثم اختطفت بواسطة جماعة معنية لكنه اعتقد أنها هربت وهو غائب للصيد فأخذ يعاتبها في الشعر<sup>(3)</sup> ويرى بعضهم أن فلاحاً كان يقيم في جبل الأكراد، وكانت له امرأة جميلة اسمها "عتاب"، وأما إقطاعي المنطقة، فأحبها وانزعجها من زوجها غصباً، ولم يستطع زوجها استردادها أو حتى كتم غيظه أو نسيانها، فهجر قريته منتقلاً من مكان إلى آخر حتى استقر به المطاف في "عصّار" شمال لبنان<sup>(4)</sup>.

### 2- الميجنا

يقال إن التسمية (من المجون) وهو الطرب والتغني، ويقال أن أصل الكلمة من (ياما جنى) أي يا ما ظلم، ومنهم من يقول أن أصل الكلمة جاء من اسم ابنة

(1) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة "بلوغ الأمل في فن الزجل" ص 128

(2) انظر: صيحات، عائدة: الإيقاع في الزجل للعمري. بحث متطلب التخرج (البيكانوريوس). إشراف: د. عمر حجي. جامعة القدس للفتوحة، فلسطين. 2010

(3) حلفظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، مؤسسة البهادر، فلسطين، 1988، ص 19.

(4) الفارسي، أمين: روائع الزجل، مطبعة طرابلس، لبنان، 1998م، ص 21.

الأمير اسمها (مِيجْنَا) متحولة من الاسم (مُرجانة)، ولكن لا يمكن الجزم بحقيقة نشأة كلمة مِيجْنَا<sup>(1)</sup>.

تعد المِيجْنَا توأم القتابا، فلا تذكر إحداهما في الغناء أو غيره إلا وتذكر الأخرى، حيث يقولون "حلو القتابا بس بدما مِيجْنَا"<sup>(2)</sup>. وتتكون المِيجْنَا من أربعة أشطر، تلتزم الثلاثة الأولى منها بالقافية نفسها، أما الرابعة فتنتهي بنون وألف، مثال:

كَنُو جَمَلُكُمْ فوق مِيعِنَا (بَرَك)      وتَجَرَّت لعيون من حولو (وَبَرَك)  
يا نور عيني حين ما إني (بَرَاك)      ابتجلي من خاطري همومي أنا<sup>(3)</sup>

### 3- المعنى

يصاغ بيت المعنى من أربعة أشطر تشترك الأشطر، الأول والثاني والرابع بالقافية نفسها، وقافية الشطر الثالث تكون مختلفة ومثال ذلك:

حتى الشعر تضمن مقامه ويضمنك      ناجر ذهب خليك لا نقشه بتك  
وخلبك تسع شهور حامل تا تجيب      بيت الشعر غير شكل عن طق الحنك<sup>(4)</sup>

والزجل المعنى أنواع وهي المعنى العادي، وانقصيد والموشع والمجنس والخماسي المطور، والنوع الطويل الزجلي.

1. فالمعنى العادي (القصير) يتكون من أربعة أشطر الأول والثاني والرابع على القافية نفسها أما الشطر الثالث فله قافية خاصة به.

شو الفايذة من رجل عاملك صديق      رايج وجاي وفاتح بقلبك طريق  
لَجَل المأرب والمصالح صحبته      وبتخلّس عنك يوم ما توقع بضيق<sup>(5)</sup>

(1) القارئ أمين: زواج الرجل، ص 55.

(2) القارئ أمين: زواج الرجل، ص 56.

(3) يصابه، نجيب: فرسان الزجل والحلوة الفلسطينية بيت الشعر، رام الله- فلسطين، ج 1، 2007م، ص 201.

(4) نجر الدين، يوسف: ولدي الدحل، مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية، 1997م، ص 53.

(5) يصابه، نجيب: فرسان الزجل والحلوة الفلسطينية، ص 236.

2. المعنى الطويل وهو (المعنى القصيد)، فالشاعر الحرية في اختيار الأبيات، فلا يخضع لعدد معين بل يستمر حتى اكتمال المعنى وهذا النوع من المعنى له شكلين:

الشكل الأول: هو عبارة عن أبيات عدة يستقل فيها صدر البيت الأول بقافية خاصة، وبقية صدور الأبيات تكون على قافية واحدة، أما الأعجاز، فتأتي جميعها على قافية واحدة، وغالباً يكون في القصيدة (خرجة) وهي الشطر الذي يسبق القافية.

الشكل الثاني: ينظم هذا النوع من الأبيات، بقافيتين، تكون قافية الصدور موحدة وقافية الإعجاز موحدة أيضاً. ومثاله:

ي الله ع ظهر الخيل شدوا واركبوا	ع ساحة علي نبدع اهل المرجلة
كل من سمعنا بالقتاء ائمنجوا	قلوبنا لثغنا عم بغلوا غلي
يا مية صعة للي منكم برغبوا	كاس الشعر بالذوق للشارب حلي
واللي عداانا بالميدان بنغلبوا	نحن اهي النعم خيل بنعتلي
ان كنت ظامي ما رواني بشريوا <sup>(1)</sup> .	بحر المحيط وموجو ان تحوّل زجل

#### 4. القُرَّادي

يتكون مطلع القُرَّادي من أربعة أشطر متساوية في الوزن يلتزم فيها الشطر الأول والثاني والرابع قافية واحدة، أما الشطر الثالث فيكون حر القافية وهذا أشهر أنواع القُرَّادي شيوعاً.

تتميز القُرَّادي بالسهولة في الأداء والنظم، وذلك بسبب قلة قوافيه وقصر أشطره، يسمّى الزجاليون الشطر الثالث والرابع (اللازمة) أو الرّدة لأنها تردّد بعد كل بيت ومثاله:

لو مهمما تصلي وتصوم	وتسجد للحي القيوم
بتظلمك نفاص إيمان	وجبارك محتاج ومحرّوم <sup>(2)</sup>

(1) يعاقبه، ينجب: فرسان الزجل والحداو الفلسطيني، ص 264.

(2) أبو فرحة، محمد: حصاد السنين، ص 49.

في البيت السابق يردد الجمهور:

بتظانك نأقص إيمان      وجارك محتساج ومحروم

تنظم القرادي من حيث القوافي بطريقتين:

- الأولى: يشترك الشطر الأول والثاني والرابع فيها القافية نفسها كما في البيت السابق.

- أما الطريقة الثانية: فيكون لشطري الصدر قافية واحدة وشطري العجز قافية أخرى.

كل أرض وفيها حدود      رتوا غف      ولي ردا  
وبو مسعود إن يبقى موجود      كل شاعر يلزم حنو<sup>(1)</sup>

وللقرادي نوعان:

- القرادي القصير (العادي) وهو كما ذكر سابقاً فيه الشطر الأول، والثاني، والرابع على القافية نفسها، والشطر الرابع على قافية مستقلة كما أسلفنا في المثال السابق.

- أما النوع الثاني فهو القرادي الطويل: حيث يتكون من ثمانية أشطر مثل:

المطلع

حط حجارك على أساس      ابني وعألي العلية  
ما بتقدر تحككم عالتاس      إلا بالإنسانية

البيت:

إذا أردت التعمير      حط حجارك ع أساس  
الفتي لو عاب كثير      تستر على هيوه الناس  
أما غلطة الفقير      لها حناحن وجراس  
وين راحو أهل التدبير      وصلت المية مية<sup>(2)</sup>

(1) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، ص 141.

(2) عقيقة، نجيب: فرسان الرجل والحذاء الفلسطيني (الشويكاني)، ص 226.

نلاحظ أن الشطر الأول والثالث والخامس والسابع لها القافية نفسها في حين الشطر الثاني والرابع والسادس تلتزم قافية أخرى، وتأتي قافية الشطر الأخير في البيت، كقافية الشطر الأخير من المطلع ويمكن أن نجد من القرّادي الطويل أنواع أخرى أشهرها القرّادي القلاب حيث يعتمد على قلب الأشطر كنوع من إبراز المقدرة الشعرية.

##### 5- القصيد:

هناك علاقة وثيقة بين القصيد الفصيح والقصيد العامي، ودليل ذلك أننا لا نطلق على لون من ألوان الشعر الشعبي كلمة (قصيد)، إلا إذا كان له بحر أو المشتق من الفصيح، وكان لكل بيت من بيوت القصيدة صدر وعجز، ناهيك عن التشابه الكبير في الالتزام بالقوافي<sup>(1)</sup>.

##### ومن أنواع القصيد:

- 1- قصيد الوافر فهو ينظم على بحر الوافر من بحور الشعر الفصيح لذلك سمي بهذا الاسم، وهو الوزن نفسه الذي تنظم عليه العتابا. ويجوز استعمال ما يسمى (بالخرجة) في القصيد كما في المعنى وهي قافية الشطر قبل الأخير.

مثال:

عليور الزجل لما أنطقوني	ومن صمت الليالي أطلقوني
قلولي؛ طير بجناح الأمان	وطمرت قدامهن تا يلحقوني
وحنيي صار يبعث من حناني	أغاني بهوى بسلاذي علقوني
أغاني في الجليل أغنت دواني	ولما بقريتي غنيت حادوا
ع كل قرية بيوتي يسبقوني <sup>(2)</sup>	

(1) محلي، نجيب: فرسان الزجل والحداثة الفلسطينية، ص 27.

(2) الأسدي، سعود، أغاني من الجليل، ص 57.

## 2- قصيد الشروقي:

يُنظَّم الشروقي على البحر البسيط من بحور الشعر القصصيح. أما من بحور الشعر الشعبي فإن كل نوع من الأنواع له وزنه الخاص به، فمنه ما ينظم على البحر (المتوازي)<sup>(1)</sup>، ومنه ما ينظم على بحر (الوفائي)<sup>(2)</sup>.

إذا جاء الشروقي على البحر المتوازي فإنه يتكون من أربعة عشر مقطعاً لفظياً كالتالي:

في متوازي الهوى نجم المتيم هوى ومستتي يمكن حبيبي يجي بشوق وهوى<sup>(3)</sup>

في متوازي الهوى نجم المتيم هوى

جُ	مُ	تَ	وَ	زَلْ	هَـ	وَيْ	نَجْ	مِلْ	مُ	تِي	يَمْ	هَـ	وَيْ
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

مستعلن - فاعلن - مستعلن - فاعلن

أما إذا جاء الشروقي على البحر الوفاي فيأتي ثلاثة عشر مقطعاً كالتالي:

والليل مرخي سدوله والنجم نعمان	سهران وحدي أناجي طيفك الساري
سهران وحدي أناجي طيفك الفتان	مناجاة أرواح وخذ بينها الباري
سهران محزون من كثر الجوى حيران	محروم طيب الكرى والتجم سماري
مجروح جرح الهوى تتبابني الأحزان	أرقب رجوعك لنا في مدمع جاري <sup>(4)</sup>

والليل مرخي سدوله والنجم نعمان

وَلْ	لِي	لِ	مَرْ	خِي	سْ	دُو	لُو	وَيْ	نَ	جَمْ	نَجْ	سَان
------	-----	----	------	-----	----	-----	-----	------	----	------	------	------

(1) المرجع نفسه ص 31.

(2) المرجع نفسه، ص 31.

(3) الأسدي، سعود: الخاني من الجليل، ص 31.

(4) أبو فرح، محمد: حصاد السنين، ص 11.

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
----	----	----	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

مستقبلن - فاعلن - مستقبلن - فاعل

6- الحداء:

يأتي الحداء على أنواع:-

- 1- الحداء العادي: يتكون البيت الواحد من الحداء العادي من شطرين مختلفين القافية، يلتزم الشاعر بقافية العجز في كل مرة بينما تكون قافية الصدر حرة ويردد الجمهور عبارة (يا حلالي يا مالي) بعد كل بيت.

مثال:

أول م نبيدي بالحبدي منوحـد الحبي الفهـار<sup>(1)</sup>

ويردد الجمهور بإيقاع بطيء عبارة (يا حلالي يا مالي) مرتين أو عبارة (يا صلاح النبي)، مرتين ثم يكمل:

من بعد هذا والسدي صلوا على طمـه المختار<sup>(2)</sup>

ينظم الحداء العادي على البحر (المفتاوت) من البحور العامية والذي يحوي ثمانية مقاطع صوتية في كل شطر، ويقابله من بحور الفصح (مجزوء الرجز) من بعد هذا والذي

مَنْ	يَنْ	د	ها	ذا	ول	لَ	ذي
1	2	3	4	5	6	7	8

مستقبلن - مستقبلن

وكلمة يا حلالي يا مالي حَوّت كل ما تعنيه من المال العام وهي صرخة إنسان نهب حالاه (مرشيتة) وسطا على ماله ولم يبق له شيء فخرج ينادي

(1) يعاقبة، نجيب: فرسان الزجل والحدااء الفسطيني، ص 16.

(2) المرجع السابق، ص 17.



ويصرخ ويولول ويضرب كفا بكف: يا حلالي يا مالي، ثم أخذ يشرق ويغرب ويطوف بالأحياء لعله يعثر على حلالة وبعض ماله، وفي وسط الضياع والغربة والتشرد خلال العصور صارت هذه الكلمة لازمة لقوم حزنوا طويلاً، ولما جاءوا ليفرحوا بعد حزنهم راحوا يضربون على نفمة أحزانهم بهذه الكلمة ومثيلاً مما يفهمه العرب<sup>(1)</sup>.

2. حداء المريع: سمي بهذا الاسم لأن البيت منه يتكون من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى منه متحدة القافية والرابع مغاير، ويردد الجمهور (يا حلالي يا مالي) كما ذكرنا.

مثال:

غنيـلي عـالمـريـع      خـلي الـمـشـمـع يـسمـع  
كلماتك مثل النعنع      وأحلى من فلـ وريحان<sup>(2)</sup>

يا حلالي يا مالي

يُنظم الحداء المريع على بحر المزدوج من بحور الشعر العامي وله سبعة مقاطع

صوتية وهي:

غَنَـيْـلِـي عـالمـريـع

غَنَـ	نِـي	لِـي	عـا	لِـمَ	رَبَـ	يَعَـ
-------	------	------	-----	-------	-------	-------

يتميز الحداء المريع بسهولة الأداء والنظم وبإيقاعه الجميل الراقص.

3. الحداء المثنى: سمي الحداء المثنى بهذا الاسم لأن البيت يحوي ثمانية أشطر، والحداء المثنى شديد الشبه بالحداء المريع.

مثال المثنى:

رَوَّيَ الـرَّوْح بِـصـالِحِ الـفـن      واقطف باقة من الأزهار

(1) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، ص 38.

(2) يمانية، نجيب: فرسان الزجل والحدايق الفلسطينية، ص 18.

واملاً كاملاً من هالدين      وأبعد عن خمرة الخمار  
وكلماً صوتي بسمعك رن      ناي ودريكة ومزمار  
القلب القاسي رق وحن      وأفراح مسسا يخفيها

يا حلالي يا ملالي<sup>(1)</sup>

ويأتي الحداء المثنى على أنواع أيضاً:

1. الحداء المثنى العادي، وما سبق هو مثال عليه.
2. الحداء المثنى المجزوم "سمي المثنى المجزوم بهذا الاسم لأن حروف هوائيه مجزومه وساكنة"<sup>(2)</sup>.

مثال:

مشيت بدرب الأرض الخصب      زرعت الحب أعطاني غلال  
بحر اللجج يثقل قلباً      موجه الصعب كله هوان  
قلبي حب صفا القلب      حي الركب يمين شمال  
عندي صعب بشرق وغرب      هبوا هب كما النيران<sup>(3)</sup>

3. الحداء المثنى المقلوب: وهو شبيه ببيت القرادي القلب حيث قلب فيه أشطر الأعجاز باستثناء شطر الخاتمة.

مثال:

إللي بقري ويكتب خط      خط المعنى خلف سطور  
خلف سطور المعنى خط      خلل الشط ونزل بحور  
نزل بحور وخل الشط      سباب البطل وصناد صقور

(1) الأسيدي، سعوية: أغاني من الجليل، ص 40.

(2) حافظه موسى؛ فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، ص 112.

(3) المرجع السابق، ص 17.

صاد صقور وساب البط ويضبط ضبط الأمور<sup>(1)</sup>  
4. الحداء الثمن المقسوم: سمي مقسوماً لأن شاعرين شعبيين يقتسمان بناءه.  
مثال:

يقول الحادي الأول:

شـوئـة حـ مـثـمـن مـقـسـوم إـتـبـعـني يـا حـادـيـنـا  
فيكمل الحادي الثاني:

حـيـي المـاـزـم والمـعـزـوم وـاحـد مـثـمـن مـا انـمـينا<sup>(2)</sup>  
وقد يبدأ الحادي الأول ببينين من المقسوم:-

عَ المـقـسـوم إـتـبـعـني وـجـيـب وـجـئـي الحـضـار شـوئـة  
وـيـا شـاعـرنا يـا هـيـئـب يـا راعـي الأولـيـة  
فيكمل الحادي الثاني:

أهـل النـخـوة وأهـل الطـيـب مـجـهـوعـين حـوائـيـه  
نـادـي يـعـيـد ونـادـي قـريـب إـنـتـسـو العـكـل بـعـيـئـه<sup>(3)</sup>

## 2- الزحاف

نقول: زحف فلان من مكانه، أي انتقل، أو غيّر مكانه، والزحاف في العروض تغير يطرأ على مقاطع التفعيلة في حشو البيت، والحشو يعني تفعيلات البيت باستثناء آخر تفعيلة في الشطر الأول، وآخر تفعيلة في الشطر الثاني.

(1) المرجع السابق، ص 17.

(2) ومثله: نجيب: لرسالة الرجل والحداء الفلسطيني، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 21 - 22.

ويطلق العروضيون على التغيرات التي تصيب التقاعيل في حشو البيت مصطلح الزحاف، ولعل التسمية مستمدة من مشية النوق حينما تزحف، فالزحوف من النوق هي التي تُجرُّ رجلها إذا مشت<sup>(1)</sup>، ويمكن إبراز التوافق بين المصطلح العروضي والمعنى اللغوي من خلال دلالة القرب؛ فعينما يقع زحاف في التفعيلة فإن الأسباب (السبب مقطع من حرفين) تزحف أي تقترب من الأوتاد (الوتر ثلاثة أحرف)، نحو زحاف الخين في تفعيلة فاعلن (فعلن)، ففي التفعيلة الأصلية يقع مقطع طويل قبل الوتر (فاعلن - ب - ) وبوساطة الزحاف يصبح المقطع قصيرا (فعلن - ب - )، والمقطع القصير أقرب من المقطع الطويل إلى الوتر، والمقصود بالقرب هنا قصر زمن النطق، وهكذا في زحف الناقة، فالتقارب بين رجلتي الناقة يتحقق بالزحف، إذ إن الزحف هو المشي قليلاً قليلاً<sup>(2)</sup>، أما التباعد بين رجلها فلا يكون بالزحف. وقيل سمي هذا التغيير زحافاً، وزحفاً، لما يحدث به في الكلمة من الإسراع بالنطق بحروفها لما نقص منها، وهو مأخوذ من قولهم زحف إلى الحرب وغيرها إذا أسرع النهوض إليها<sup>(3)</sup>.

وفيما يلي جدول يبين أبرز الزحافات والمثل التي تصيب التفعيلات، ويحدد البحر العروضي وموضع الزحاف في البيت لكل تفعيلة، ويذكر المصطلح العروضي للزحاف أو العلة.

التفعيلة الرئيسية	البحر	الموقع	الزحافات والمثل	نوع الزحافات والمثل
1- فعلان	الطويل	الحشو	فعلن	القبض
	المتقارب	الحشو	فعلن	القبض
		العروض	فعلن	الحذف

(1) لسان العرب: زحف

(2) لسان العرب: زحف

(3) اللغامي: بشر الله، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: المعون الغامرة على عباها المرامزة. ص 78



## معجم مصطلحات علم العروض والقافية

5- ماعلاى	الحديد	الحشو	معلن	الخين
	الرمل	الحشو	فعلاتن	الخين
		المروض	فاعلا	الحذف
		الضرب	معل	خين وحذف
		الحشو	فاعلا	الحذف
	الرمل المجزوء	الحشو	ماعلان	القصر
		المروض	فعلاتن	الخين
		الضرب	تامة	_____
		الحشو	ماعلاتن	التسبيغ
	الحديد	الحشو	فاعلا	الحذف
المروض		فعلاتن	الخين	
الضرب		معل	خين وحذف	
الحشو		فاعلات	القصر	
المضارع	الحشو	فاعلا	الحذف	
	المروض	فاعل	البت	
	الضرب	1- - - - -	-	
	الحشو	فاع لاتن	- - - - -	
الخفيف	الحشو	فاع لاتن	-	
	المروض	فعلاتن	الخين	
	الضرب	فعلاتن	الخين	
	الحشو	فاعلا	الحذف	
6- متاعلان	الحشو	فعلاتن	الخين	
	المروض	فاعلا	الخين	
	الضرب	فعلاتن	الحذف	
	الحشو	فاعلا	الخين	
	الضرب	فاعلا	الحذف	
	الحشو	معالن	تشعيت	
الحديد	الحشو	مُتَعَالِن	الإضمار	
	المروض	مُتَعَالِن	الحذف	
	الضرب	مُتَعَالِن	الإضمار والحذف	
	الحشو	مُتَعَالِن	القطع	
مجزوء الحاصل	الحشو	مُتَعَالِن	الحذف	
	المروض	مُتَعَالِن	الإضمار والحذف	
مجزوء الحاصل	الحشو	مُتَعَالِن	الإضمار	
	المروض	تامة	_____	

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

		الضرب	متحاملان متحاملان متحامل	التذييل التوقيل القطع	
7- مستعملان	البسيط القام	الحشو	متعلم مستعمل	الخين الطي	
		الحشو	متعلم مستعمل	الخين الطي	
	محزوء التسمية	المروض	ثامة	-----	
		الضرب	مستعمل مستعملان	الخين التذهيل	
	مخلع بسيط	الحشو	متعلم مستعمل	الخين الطي	
		المروض	معلمون (متعلم)	خين وقطع	
		الضرب	معلمون (متعلم)	خين وقطع	
	الخفيف القام محزوء الحميف	الحشو	متعلم	الخين	
		المروض	متعلم	الخين	
		الضرب	معلم متعلم	القصير الخين	
		الحشو	متعلم مستعمل	الخين الطي	
	الوجز القام	الحشو	متعلم مستعمل متعلم (قابل)	الخين الطي الخيل	
		المروض	متعلم مستعمل متعلم (قابل) متعلم لجة القصير	الخين الطي	
		الضرب	متعلم مستعمل متعلم متعلم مستعمل		

## معجم مصطلحات علم العروض والثقافية

محروء الرجز	الحشو المروض الضرب	ما يجري على الرجز التام على المحروء
الرجز المزوج	الحشو المروض الضرب	ما يجري على الرجز التام يجري على المشطور
	الحشو المروض المنهوك	ما يجري على الرجز التام يجري على المنهوك
	الحشو المروض الضرب	ما يجري على الرجز التام يجري على المزدوج، لكن يجوز في صربه أن يأتي جميع أنواع لتشكيلات الفرعية
	الحشو المروض الضرب	متعلن مستعلن مستعلن مستقل
المنسرح	الحشو	مفملات
مفعولات -8	المنسرح	

فالحزاف والعلل كلاهما ((عملية تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رقابة، ويحفظ للأطراد خاصيته المنتظمة في نفس الوقت))<sup>(1)</sup> وأحسن الشعر ما تعادل فيه الزحاف ولم يكثُر، فيكون الطبع عنه نايبا<sup>(2)</sup>.

ولا يدخل الزحاف في شيء من الأوتاد، وإنما يدخل في الأسباب خاصة؛ وإنما يدخل في ثاني الجزء (التفعيلة)، ورابعه، وخامسه، وسابعه؛ فإن أردت أن تعرف موضع الزحاف من الجزء، فانظر إلى الجزء، فإن رأيت التود في أول الجزء،

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص 398.

(2) العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. حققه وقدم له: زهر غازي زاهر، وهائل ناجي، ط 1، دار الجليل - بيروت، 1996، ص 198.



فإنما يزحف خامسه وسابعه؛ وإن كان الوجد في آخر الجزء، فإنما يزحف ثانيه ورابعه؛ وإن كان الوجد في وسط الجزء، فإنما يزحف ثانيه وسابعه.<sup>(1)</sup>  
والزحاف تارة يكون حسناً وتارة يكون صالحاً، وثارة يكون قبيحاً. فالحسن ما كثر استعماله وتساوى عند ذوي الطبع السليم نقصان النظم به وكماله، كقبض (فعولن) في الطويل، والقبيح ما قل استعماله، وشق على الطباع السليمة احتماله، كالقف في الطويل والصالح ما توسط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين، كالقبض في مباحي الطويل، إلى أنه إذا أكثر منه التحق بقسم القبيح، فينبغي للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه وذهب سوقه، ولا يسامح نفسه فيمتد الزحاف المستكره إتكالاً على جوازه، فيأتي نظمه ناقص الطلاوة قليل الحلوة، وإن كان معناه في الغاية التي تستجاب. اللهم إلا أن يستعمل من ذلك ما قل وخف عند الحاجة والاضطرار.<sup>(2)</sup>

ويرى ابن رشيق أن من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، مثال ذلك مفاعيلن في تهيئة عروض الطويل التام تصير مفاعيلن في جميع أبنائه. ويرى الأصمعي أن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلا فقيه.<sup>(3)</sup> ومنهم من توسع في استحسان الزحاف، ولم يشر إلى مواضع استحسانه، وهو ما يفهم من قول التبريزي: "والزحاف جائز كأصل والعكس ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل."<sup>(4)</sup>

والزحاف منوط بمهارة الشاعر من حيث مواضع استخدامه، وحسن توزيعه، فإذا أحسن الشاعر استخدامه تحقق تنوع الإيقاع، وإذا أفرط فيه خرج عن الغرض الذي وضع له، فالزحاف وإن كان اختياراً وتصرفاً متاحاً للشاعر إلا أنه يقتضي

1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد المرید، ج 6، ص 272

2) الدماصي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائزة على غيايا الرامة، ص 86

3) القهولاني، ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 138، 139

4) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 19

دراية وذوقاً من الشاعر حتى لا يحدث خللاً منفراً في إيقاع التفاعل، وبناءً عليه فإن ((الرخص العروضية سلاح ذو حدين، فهي تسمح للشاعر بالتوفيق بين الوزن والأسلوب الكلامي الذي يجده صالحاً لتعبير عن فكرته، ولكنه إذا أسرف فيها أفضت إلى انطفاء الإيقاع وغموض معالنه)).<sup>(1)</sup>

وأظهر النقاد المحبسون تقبلهم للزحاف والعمل، معولّين على التنوع الإيقاعي الناجم عنهما، على اعتبار أنهما يكسوران رتابة الإيقاع الناجم عن التفاعل التامة.<sup>(2)</sup> ومادام الزحاف اختياراً يلجأ إليه الشاعر ليهوّن بين اللغة والإيقاع فلا بد أن يتصف هذا الاختيار بملامح فردية أسلوبية تميّز الشاعر عن غيره في كيفية استخدام الزحاف، وتوزيعه على المساحة الأفقية للبيت وعلى المساحة الرأسية للقصيدة.<sup>(3)</sup>

وينجم عن الزحاف وانحلال اختلاف في عدد الحركات والسواكن في التفعيلة، إذ يرتبط إيقاع الوزن بالمستوى العددي للحركات والسواكن، فكما زادت الحركات ارتفعت درجة الإيقاع، وكما كثرت السواكن انخفضت درجة الإيقاع، وبالتالي يكون تقطع الوزن أو حيويته قرين زيادة السواكن فكما زادت السواكن زاد انقطاع، والعكس صحيح.<sup>(4)</sup> وقد نص الموسيقيون القدماء على العلاقة بين الحركات والسواكن، فالقارابي يقول: "فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعه، فلذلك يستحسن الزحاف في بعض أجزاء

1) أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1984، ص 395.

2) انظر: البكار، يوسف حسون: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأنسلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1983، ص 172/ وعصفور، جابر: مفهوم الشعر — دراسة في التراث النقدي — ص 397-398. وخليف، شوقي: الفن ومنهجه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، الطبعة التاسعة، دون تاريخ، ص 74.

3) انظر: عتيق، حمر: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي (شعر الأخطال غوثها). دار حرير، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

4) عصفور، جابر: مفهوم الشعر. ص 393.

الأقاويل الموزونة<sup>(1)</sup> وقد حدد حازم القرطاجني النسبة بين الحركات والسواكن التي توفر حيوية في الإيقاع وهي أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه<sup>(2)</sup>.

والزحاف والعلل تصيب تفاعيل الوزن ولا تؤثر على التدرج الزمني الإيقاعي، لأن الفرق بين التفاعيل التي أصابها الزحاف، والتفاعيل الصحيحة لا تبركه الأذن، لأنه من الثابت أن الفرق الذي لا يزيد عن 100/16 من الثانية لا تكاد تبركه الأذن، وإنما تقوم بمماريات تمريض آلياً تتمثل بتطويل حرف صائت ومد النطق في حرف صامت<sup>(3)</sup>.

وتقسم الزحافات والعلل إلى قسمين:

- أولاً: الزحافات والعلل المفردة، وهي تغير واحد يطرأ على التفعيلة، ومن أشهرها:
  - 1- الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن، نحو: (فاعِلن - ب - ) تصبح (فعلن ب ب - ) .
  - 2- الطي: حذف الحرف الرابع الساكن، نحو: (مستعلن - - ب - ) تصبح (مستعلن - ب ب - ) .
  - 3- الإضممار: وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك في (مفاعِلن ب ب - ب - ) التي تتحول إلى (مفاعِلن - - ب - ) .

- 1) الفارابي، أبو نصر محمد: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غلام عبد الملك حشبة، مراجعة وتصدر: محمود أحمد الحقي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة، 1967، ص 1089-1090.
- 2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلاء وسراج الأبداء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 267.
- 3) للاطلاع على الزمن الإيقاعي والزحاف (نظرية التمريض) انظر: للراجح الآتية: منفرد، محمد: في الوزن الجديد، دار نخبة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ب ت، ص 231. \ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978، ص 159-160. - عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص 400-401.

4- العصب: تعسكين الحرف الخامس المتحرك (مفاعلتن ب - ب ب - ) التي تتحول إلى (مفاعلتن ب - - - ) .

5- العقل: حذف الحرف الخامس .

ثانيا: الزحافات والملل المركبة ، وهي تغيران يصيبان التفعيلة ، ومن أشهرها :

- 1- المخبول: هو ما ذهب ثانيه ورابعه الساكنان.
- 2- المخزول: هو ما سكن ثانيه وذهب رابعه الساكن.
- 3- المنقوص: هو ما سكن خامسه وذهب سابعه الساكن.
- 4- المشكول: هو ما ذهب ثانيه وسابعه الساكنان.<sup>(1)</sup>

وينبغي أن يجتنب الزحاف المزدوج كله. وحذف السواكن التي يؤدي حذفها إلى توالي ثلاثة متحركات عقيب توالي أربعة سواكن كالنون من مستعملين في الخفيف.<sup>(2)</sup> فالزحافات المزدوجة من أشد الزحافات إثارة للإحساس بالنشوز.<sup>(3)</sup>

(1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد، دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ، ج6، ص 272

(2) انظر: القوطايجي، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 264

(3) يونس عتلي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 169

## السين

### 1- السالم

كل تفعيلة يجوز فيها الزحاف فتسَلَّم منه كسلامة التفعيلة من القَبْض (حذف الحرف الخامس، نحو: النون من تفعيلة فعولن) والكَف (حذف الياء من مفاعيلن) وما أشبهه.<sup>(1)</sup> نحو قول الشاعر:

وإذا صبحوت فما أهصر عن ندى وكما علمت شمائلني وتحكمي

بب-ب-ب / بب-ب-ب / بب-ب-ب / بب-ب-ب

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

سألت التفاعيل من الزحاف والعلّة، وبعضهم يرى أن السالم اسم للحشو الذي عُرِي من دخول الزحاف الجائز فيه.<sup>(2)</sup>

### 2- السبب

السبب في اللغة هو الحبل، والجمع أسباب، والحبل يُشد به شيء إلى شيء، كما تُشد الخيمة إلى الأوتاد التي تُدق في الأرض. وتتألف التفعيلة من أسباب وأوتاد، والأسباب في التفعيلة نوعان: سبب خفيف، وسبب ثقيل، فالحفيف حرفان متحرك وساكن، والثقل حرفان متحركان، والأسباب في التفعيلة تناظر الأسباب

(1) لسان العرب: سلم. وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، ص 628

(2) اللطاعي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون المفاخرة على حيايا الرامة، ص 131

أو الحبال التي تشد الخيمة لتحملها من السقوط، والأوتاد في التفعيلة تناظر الأوتاد التي تُدق في الأرض لتربط بها أسباب أو حبال الخيمة. ومن المفيد أن نبين علاقة الشد والربط بين أسباب التفعيلة وأوتادها، فلو تأملنا المقاطع التي تتألف منها تفعيلة (فاعلاتن):

ها	علا	تن	ها	علا	تن	ها	علا	تن
سبب	وتد	سبب	سبب	وتد	سبب	سبب	وتد	سبب

لرأينا أن الأسباب تربط أوتاد التفعيلة وتشدها، كما تشد الحبال الخيمة بالوتد.

وأزعم أن اختلاف الأسباب العروضية من حيث الخفة والثقيل يناظر اختلاف الأسباب أو الحبال التي تشد الخيمة من حيث قوة الفتل والتراخي. وتختلف تسمية الأسباب عند أبي العلاء المعري والسبب في حكم العروض جنسان: سبب مضطرب، وسبب منتشر. فالضطرب: حرف متحرك بعده ساكن، ويسمى الخفيف. والمنتشر: حرفان متحركان مثل مع لك ويسمى الثقيل<sup>(1)</sup>.

ويربط حازم القرطاجني بين مكونات بيت الشعر ومكونات بيت الشعر بقوله: ((وَمَا قَصَدُوا أَنْ يَجْعَلُوا هَيْئَاتَ تَرْتِيبِ الْأَقَاوِيلِ الشَّعْرِيَّةِ وَنِظَامِ أَوْزَانِهَا مَتَرَكَةً فِي إِدْرَاكِ السَّمْعِ مَنْزِلَةً وَضَعُ الْبُيُوتِ وَتَرْتِيبَاتِهَا فِي إِدْرَاكِ الْبَصَرِ تَأْمَلُوا الْبُيُوتَ فَوَجَدُوا لَهَا كَسُوراً وَأَرْكَاناً وَأَعْمَدَةً وَأَسْبَاباً وَأُوتَاداً. فَجَعَلُوا الْأَجْزَاءَ الَّتِي تَقُومُ مِنْهَا أَيْنَةُ الْبُيُوتِ مَقَامَ الْكُسُورِ لِبُيُوتِ الشَّعْرِ. وَجَعَلُوا أَطْرَادَ الْحَرَكَاتِ فِيهَا الَّذِي يُوْجَدُ لِلْكَلامِ بِهِ اسْتِواءٌ وَاعْتِدَالٌ بِمَنْزِلَةِ أَقْطَارِ الْبُيُوتِ الَّتِي تَمْتَدُّ فِي اسْتِواءٍ. وَجَعَلُوا مُلْتَقَى كُلِّ قَطْرَيْنِ وَذَلِكَ حَيْثُ يُقْصَلُ بَيْنَ بَعْضِهَا وَبَعْضٍ بِالسَّوَاكِينَ رُكْنًا؛ لِأَنَّ السَّاكَنَ لَمَّا كَانَ يَحْجُزُ بَيْنَ اسْتِواءِ الْقَطْرَيْنِ الْمُكْتَفَيْنِ لَهُ صَارَ بِمَنْزِلَةِ الرُّكْنِ الَّذِي يَعْدِلُ بِأَحَدِ الْقَطْرَيْنِ اللَّذَيْنِ

[ المعري، أبو العلاء: الفصول والفتايات في تمجيد الله والمواعظ. ص 40

هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومساومته ، ولأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي المين. وجعلوا الوضع الذي يُبْقَى عليه منتهى شطر البيت وينقسم عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصيل منتهى الخياء ، والبيت من آخرهما وتحصيلته من ظاهر وباطن، ويمكن أن يُقال: إنها جُعِلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخياء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يُقال: إنهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعاً متناسباً متقابلاً منزلة القائمين في وسط الخياء اللذين يكون بناؤه عليها»<sup>(1)</sup>

### 3- السلسلة

يرى إبراهيم أنيس أن وزن السلسلة من البحور المهمة ووزنه: فعلن فعلاتن مفتعلن فعلاتن.<sup>(2)</sup> ومن أمثله:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال      إلا ورماني من الفروم بأوجال  
يا قامة غصن نشأ بروضة إحسان      أهبان هفت نسمة الدلال به مال

### 4- السناد

المُتَمَدِّد والسَّنِيد الدَّعِي، ويقال للدَّعِي سُنَيْدٌ، ويقال خرج الضوم مُتَمَدِّدِينَ، أي على رايات شتى، إذا خرج كل بيتي أب على راية، ولم يجتمعوا على راية واحدة، ولم يكونوا تحت راية أمير واحد.<sup>(3)</sup> والسناد في

(1) القراطوني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء ومراج الأدياء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الحرجة، دار الكتب

الشرقية، تونس، 1966، ص 251

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر ص 240، 241

(3) لسان العرب: سند

العروض ككل فساد قبل حرف الروي<sup>(1)</sup>، أو هو اختلاف ما يراعي من حروف أو حركات القافية. هالقاسم المشترك بين المعنى اللغوي والعروضي هو الاختلاف، فالشخص الدعي يختلف نسبة الحقيقي عن النسب الذي يدعيه، وخروج القوم متساندين أي مختلفين غير مجتمعين على راية واحدة، وكذلك اختلاف حروف القافية أو اختلاف حركاتها؛ فإذا جاءت كلمة القافية مؤسسة وكلمة قافية أخرى في القصيدة نفسها غير مؤسسة، فالقافية فيها سناد التأسيس، وهو اختلاف ألف التأسيس، وكذلك الحال في الردف؛ إذ قد تأتي قافية مردوفة وقافية غير مردوفة، وفي حركات الحدو والإشباع والتوجيه. وبناء على ما تقدم فإن السناد يتقسم إلى سناد حروف، وسناد حركات، وذلك على النحو الآتي:

أولاً: سناد حروف القافية

1- سناد التأسيس، وهو تأسيس قافية، وترك أخرى، كقول الشاعر القروي:

نسيان أمي يا لبنان أهون من نسيان حبك عندي أو تناسيه  
لو كنت عنك إلى القديوس منتقلا لخلتني منه في بريسة التيه

فكلمة القافية الأولى جاءت مؤسسة، والثانية غير مؤسسة.

2- سناد الردف، وهو ردف قافية وترك أخرى كقوله:

إذا كُنتَ في حَاجةٍ مُرسِلاً فَأَرْسِلْ لِهَيْبِـهِ وَلَا تُوصِـهِ  
وَأَنْ يَبْـأُ أَمْرٌ عَلَيْكَ الْكُـوَى فَشَاوِرْ حَكِيماً وَلَا تَفْصِرْ

فقد جاءت كلمة القافية الأولى (توصه) مردوفة بالواو، ولم تأت الكلمة

الثانية (تقصه) مردوفة.

(1) الأعشى، أبو الحسن محمد بن مسعدة: كتاب القوالي. ص 53، 54



ثانياً: سناد حركات القافية

1 - سناد الإشباع، وهو اختلاف حركة حرف الدخيل، كقول ورقاء بن زهير:

دَعَانِي زُهَيْرٌ تُحْتَ كَلْ خَالِمٍ      فَأَقْبَلْتُ أَسْمَى كَالْفَجُولِ أَبَادِرُ  
فَشَلْتُ يَمِينِي يَوْمَ أَضْرِبُ خَالِدًا      وَيَمْنَهُ مَنْسِي الْحَدِيدِ الْمُظَاهِرُ

فقد جاءت حركة الدخيل (الذال) كسرة في البيت الأول، وجاءت حركة

الدخيل (الهاء) فتحة في البيت الثاني.

2 - سناد الحذو، وهو اختلاف حركة ما قبل الودف، كقول الشاعر:

عَبْدُ شَمْسٍ أَبِي فَإِنْ كُنْتُ غَضَبِي      فَاْمَلْئِي وَجْهَكَ الْمَلِيحُ خُمُوشًا  
نَحْنُ كُنَّا سُكَّانَهَا مِنْ قُرَيْشٍ      وَيَنَا سُمَيْتُ قُرَيْشٍ قُرَيْشًا

فقد جاءت حركة الميم ضمة في (خموشا)، وجاءت حركة الراء فتحة في

(قريشا).

3 - سناد التوجيه، وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد، كقول عمر بن أبي

ربيعة:

أَكْمَا يَنْتَعِنُنِي تَبَصَّرْنِي      عَمَّرَكَ اللَّهُ أَمْ لَا يَهْتَمُّ حَيْدُ  
فَضَاحِكُنْ وَقَدْ قَلَنْ لَهَا      حَسَنٌ فِي كُلِّ عَمَلٍ مِنْ تَوَدُّ

تبين فيما تقدم أن السناد يصيب حروف القافية وحركاتها، وأنه

محدد بمسميات ومصطلحات بعينها، وهو ما يُجمع عليه العروضيون في

الدرس العروضي الحديث. ولكن الأخفش يروي أنه سمع من العرب أن

السناد كل فساد في آخر الشعر ولا يحدثون في ذلك شيئاً، وهو عندهم عيب

ويعلل ابن جني دلالة تعميم السناد دون تخصيصها بقوله: وجه ما قاله (أبو

الحسن) لأن البيت المخالف لبقية الأبيات كالمسند إليها لم يمتنع أن يشيع ذلك في كل فساد في آخر البيت فيسمى به .<sup>(1)</sup>

## الشين

### 1- الشتر

الأصل في الشتر هو انقلاب في جفن المعين من أعلى وأسفل وتشتجبه، وقيل هو أن ينشق الجفن حتى يفصل الحنار (الأجفان)، وقيل هو استرخاء الجفن الأسفل<sup>(1)</sup> وفي العروض الشتر خرم وقبض في تفعيلة (مفاعيلن ب - - - - - فاعلن - ب - ) في بحر الهزج وبحر المضارع، مفعول الشاعر من المضارع:

سـوف أـهـدي لـمـلـى ثـمـاء عـلـى ثـمـاء  
ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -  
فاعلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

وكان البيت قد وقع فيه من ذهاب المهيم والهاء من تفعيلة (مفاعيلن) ما صار به كالأشتر. والقبض كذلك انشقاق الشفة السفلى، يقال: شَفَّ شَتْرَاء، فالشفة التي أصابها الخرم والشتر تناظر الوجه الذي أصابه انقلاب وتشنج في جفن المعين، أو انشقاق في الشفة السفلى.

### 2- الشطر

يتألف بيت الشعر (الخيمة) من قسمين (شطرين)، قسم أو شطر للنساء وهو الذي يُسمى في العرف البدوي (المَحْرَم)، وقسم أو شطر للرجال وهو (المُضَافَة)،

(1) لسان العرب: شتر

فالشطر نصف الشيء وجزؤه، كذلك يتألف بيت الشعر من شطرين، يسمى الشطر الأول صدرا، وصدرا كل شيء أوله أو بدايته، و((الصدْر أعلى مقدّم كل شيء وأوله حتى إنهم يقولون صدْر النهار والليل وصدْر الشتاء والصيف))<sup>(1)</sup>، ويسمى الشطر الثاني عجزا، وعجز الشيء آخره.

### 3- شعر التفعيلة (الشعر الحر)

شعر لا يلتزم الوزن العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وإنما يلتزم تفعيلة واحدة من التفعيلات الثمانية التي يتشكل منها إيقاع الشعر العربي، ويجوز أن يختلف نوع التفعيلة من مقطع إلى مقطع في القصيدة الواحدة. إذ ((إن تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ أن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتمقيد الذي تطوي عليه تجارب الشاعر))<sup>(2)</sup>.

وبجوز أن يختلف عدد التفعيلات من سطر إلى سطر آخر في القصيدة الواحدة. فشعر التفعيلة لا يلتزم نظام الشطرين كما هي حال القصيدة العمودية، وإنما تأتي سطور القصيدة متفاوتة طولا وقصرا، كما أنه لا يلتزم وحدة القافية كما هي الحال في القصيدة العمودية.

وتسمية شعر التفعيلة أدق من تسميته بالشعر الحر؛ لأن كلمة حر جاءت من الترجمة الانجليزية (free verse)، والشعر الإنجليزي أو الفرنسي يخلو من الوزن والقافية، والشعر الحر عند الانجليز والفرنسيين يعتمد على الصورة الشعرية، والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت

(1) لسان العرب: صدر

(2) علي، يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985،

القاهرة، 59

عفوا، ويهتم بالألفاظ التي تتضمن حروف المد واللين<sup>(1)</sup> أما الشعر المربي الذي يرد على نمط التفعيلة فيحكمه وزن التفعيلة، فهو ليس حراً من الوزن، لذا فإن مصطلح شعر التفعيلة أدق من تسميته بالشعر الحر.

وينبه صلاح عبد الصبور إلى فرق جوهري بين الشعر المربي والشعر الأوروبي، فالإيقاع العربي ينجم عن تتابع الحركات والسواكن وفق تسق محدد، والإيقاع الأوروبي يعتمد على النبر. ويضيف موازناً ومبيناً الفرق بقوله: ((كيف نستطيع أن ننسى مهما يقال عن دور النبر في الموسيقى الشعرية أن العروض العربي يختلف عن العروض الأوروبي. فالأول كمي والآخر كيفي وأن لكل أمة ميراثها. لعروض ينساب في أذنها جيلاً بعد جيل، وأن التجديد فيه ينبغي أن يكون من خلال إثراء إمكاناته أو تحويل أشكالها. وكيف نستطيع إغفال أن موسيقى اللغة العربية قائمة على توالي الحركات والسكون بشكل متواتر متواتر يصنع التفعيلة التي هي جوهر الموسيقى الشعرية العربية)).<sup>(2)</sup>

#### نشأة شعر التفعيلة

قررت نازك الملائكة في طبعة كتابها الذي صدر عام 1962 أن الشعر الحر بدأ من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي. تقول نازك الملائكة: لم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هنالك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947 سنة نظمي لقصيدية "الكوليرا". ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معلودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين، لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصابرها. وقد وردت أسماء غير قليلة في هذا المجال منها علي أحمد باكثير

(1) انظر: حمزا إبراهيم حمزا: الرحلة الثامنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 7

15 \ وانظر: النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1964، ص 27،

(2) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1992 ج 8 ص 532

ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وسواهم. ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي وهذا مقطع منها:

أي نسمة

حلوة الخفق عليه

تمسح الأوراق في لين ورحمه

تهرق الرعشة في طيات نغمه

وأنا في الغاب أبكي

أملأ ضاع وحلماً ومواعيد ظليله

والمنى قد هريت من صفرة الفصن التحيله

فأمحي النور وهام الظل يحكي

بعض وسواسي وأوهامي البخيله

كما أن الباحث الدكتور أحمد مطلوب أورد في كتابه "الأنقد الأدبي

الحديث في العراق" قصيدة من الشعر الحر عنوانها (بعد موتي) نشرتها جريدة

العراق ببغداد سنة 1921 تحت عنوان النظم الطليق؛ وفي تلك السنة المبكرة من

تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه وإنما وقع "ب. ن" وهذا نص

اقتبسه الباحث من تلك القصيدة:

أتركوه، لجفاحيه حفيف مطرب

نفرامي

وهو دائي ودوائي

وهو إكسبيرشوائي

وله قلب يجال في الصب غنجاً لا لكي

يملاً الإحساس الأملأ وكي

فأتركوه، إن عيشني لشبابي معطب

وحياتي

بعد موتي

والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر، والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت في العراق سنة 1921؟ أو أنها بدأت في مصر سنة 1932؟ والواقع أننا لا نستطيع، فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة وسأدرجها فيما يلي:

- 1- أن يكون ناظم القصيدة واعياً أنه قد استحدثت بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للج جمهور.
- 2- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك "أو قصائده" مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحاً الأساس العروضي لما يدعو إليه.
- 3- أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار - ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيه الدعوة.
- 4- أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدعون فوراً باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام 1947 لوجدناها لا تحقق أيّاً من هذه الشروط، فإنها مرت وروذاً صامتة على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد. فضلاً عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتتادي الشعراء إلى استعماله. يضاف إلى ذلك أن ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أي وجه من الوجوه، ولذلك لم يستمروا في استعماله وإنما تركوه وشيكاً بعد قصيدة واحدة أو اثنتين وعادوا إلى أسلوب الشطرين كأن لم يكن شيء.

وعلى هذا فإن القصائد الحرة التي نظمت قبل عام 1947 قد كانت كلها "إرهاصات" تتبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعترف به أجمل اعتراف، فإنهم كانوا مرهفين فاهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر عرضاً، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما ظلموا به ولا هم صمدوا واستمروا ينظمونه. ولعل العصر نفسه لم يكن مهياً لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطلقت الشعلة فلم تلتهب حتى صدر "شظايا ورماد" عام 1949 وفيه دعوتي الواضحة إلى الشعر الحر.<sup>(1)</sup>

### علاقة الشعر الحر بالبند

ينبغي أن نحدد مفهوم شعر البند قبل الحديث عن علاقته بشعر التفعيلة، فالبند يعد نمطاً متطوراً مُتفرعاً عن العروض التقليدي دون الخروج عنه، ولكننا مع ذلك لا نستطيع اعتباره شعراً حراً أو نثراً إيقاعياً، إنما هو فنٌ شعري قائم بذاته وأقرب إلى الشعر من الشعر الحر، أو النثر الإيقاعي.<sup>(2)</sup>

وترى نازك الملائكة أن أعظم إرخاص للشعر الحر هو ما يعرف بالبند، بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية:

- 1- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر.
- 2- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.
- 3- لأن القافية فيه غير موحدة وإنما يتقل الشاعر من قافية إلى قافية ذي نظام أو نموذج محدد.

وعندما نعلم أن أقدم البثود التي عثر عليها الباحث عبد الكريم الدجيلي ينتمي إلى القرن الحادي عشر، نعلم أن حقيقة بدايات الشعر الحر يمكن أن ترجع إلى هذا القرن.<sup>(3)</sup> ونقول نازك الملائكة: إن شعر البند أسلوب مجهول لدى الجمهور

(1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5. ص 15 وما بعدها.

(2) يدهي، إميل: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. دار الكتب العلمية، ط 1، 1991، ص 168.

(3) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 12.



العربي، ولم ينظمه إلا شعراء العراق، وأنا شخصياً لم أسمع به من قبل سنة 1953، فلا كتب العروض تشير إلى الهند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم، ثم إن كبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه، وإنما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامي للمراسلات الإخوانية الظروف.<sup>(1)</sup>

وتحرص نازك على تحليل فصل البند عن الشعر الحر بقولها: ونحن نعزله فربما قائماً بذاته، مع أنه في عدم استواء أشطره: ينبغي أن يصنف مع الشعر الحر. وإنما نعزله لأنه، في الواقع، شعر يجمع وزنين اثنين من دائرة واحدة هما الهزج والرمل وليس صحيحاً ما ينهب إليه الدارسون من أنه يقتصر على وزن واحد هو "الهزج".<sup>(2)</sup>

#### القافية في شعر التفعيلة

على الرغم من جواز تعدد القافية في القصيدة الواحدة إلا أن نازك الملائكة تشكك بقدرات الشعراء الذين يدعون إلى ترك القافية، وترى أن دعوتهم ئيمست حرية اختيار مما يجيزه نظم شعر التفعيلة، بل هي دليل عجز، وهم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية؛ ولذلك تحشى أن تكون مناداتهم بعضهم بها تهرباً إلى السهولة وتخلصاً من العبء اللغوي الذي تلقى القافية على الشاعر. وأنا أومن بأن الحرية ينبغي ألا تمنح إلا لإتقان قادر على أن يلتزم القيود ولا أصبحت قيداً.

ونقر نازك أن المستوى الإيقاعي للقصيدة العمودية أكثر ثراء من المستوى الإيقاعي لقصيدة التفعيلة، وذلك لأنه شعر يقصد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع. إذ إن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعاً شديداً الوضوح بحيث يخفف

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 38، 39

(2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 78

ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول، وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم متنوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له.

ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مرسلة والأخرى ذات قافية، ولنلاحظ الفرق في الموسيقى والشعرية. والقصيدة لصالح عبد الصبور من "الكامل":

كنا على ظهر الطريق عصاة من أشقياء

متعذبين كآلة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام مضى المساء لاجابة، طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس اللالة والنعاس إلى العيون

هذه القصيدة مرسلة من دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو

النبرة. فآين هي من قصيدة نزار قباني من "الكامل":

ولمحت طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كالجنة البيضاء تدفعه جموع الراقصين

ويهم فارسك الجميل يأخذه هتمانعين

وتقهقهين

"لا شيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين".

وتؤكد نازك الملائكة أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر، لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين

الشمط والشمطر، والشمر الحر أحوج ما يكون إلى القواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنشوة الباردة. ولذلك يزسفن أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى تبذ القافية في شعرهم الحر. وذلك يضيف إلى نثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. ولم يكنهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متناهية، وأن يخرجوا على الوزن، وأن ينتقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللفوية، وأن يأتوا بالعامي والسقط، كأن لم يكنهم ذلك كله، فأهملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية.<sup>(1)</sup>

وإذا ما استخدمت القافية استخداماً خلافاً فإنها لا تصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب، بل مظهراً من مظاهر حداثتها أيضاً، وهي بوضعها المجرد ليست شرطاً لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء الفني الجديد، كما أن إهمالها ليس مدعاة للعداوة، لأن هذا يتوقف على عناصر بتائية كثيرة أخرى، وما القافية في حالة غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذه العناصر.<sup>(2)</sup>

ويربط السياب بين الثورة على نظام القافية والثورة على نمق البيت في الشعر العمودي إذ إن ((الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرجت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلفت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية أن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟)) ويحمل السياب بشدة على القوالب اللغوية الجاهزة للقافية التي لا تتسجم مع الرؤية الشعرية الحديثة، تلك القوالب التي لا تواكب الدفقات الوجدانية في التجربة الشعرية، وذلك ((أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة، إن عليه أن يمنحت لا أن يرفض الأجر القديم. لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، الشفير الهاري، النسيم الساري، الصهب المدرار، هذه الصفات

1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 188

2) كوني، محمد: اللغة الشعرية. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997، ص 85.

والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد)) (1).

ومن النقاد من ذهب إلى أن القصيدة الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً في حد ذاته، إنما تتموذج فيها نمواً طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، مما وفر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار - حسب ضرورات التجربة - بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي كهذا للعمل الشعري (2).

وذهب بعضهم إلى أن التخلي عن القافية لا يفضي إلى توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكس؛ إنه يعني إيجاد شروط أصعب؛ إيجاد اللغة الشعرية المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقى الداخلية للقصيدة، وهذه اللغة الجديدة للشعر تقضي على التلهي بالاحتفال الموسيقي الخارجي لتتكب على البناء المحكم للقصيدة بعد أن تتعطل ازدواجية الشكل والمضمون، ليتعد الاثنان في وحدة عضوية متكاملة (3).  
وبعض النقاد ربط بين القافية وبنية القصيدة؛ فإذا كان المعمار الفني والنسق الدلالي والفضاء الوجداني يقتضي الالتزام بالقافية فعلى الشاعر ألا يخرج عن هذه المتطلبات، وإذا كان الأمر خلاف ذلك فالشاعر أن يتخلى عنها. وذلك أن القافية ((جزء من الوزن ومن الإيقاع عامة فحكمها حكم الوزن والإيقاع، أي أنها ضرورية للشعر ضرورة الوزن له وأما لا أقصد هنا نظاماً خاصاً من أنظمة القافية أراه وحده الصحيح، وإنما أتحدث عن القافية إطلاقاً. وأعتقد أن الشعراء أحرار في استعمالها موحدة أو متعددة على نظام مطرد أو على غير نظام. بل أعتقد أيضاً أن للشعراء الحق في إهمال القافية أحياناً إذا كان بناء القصيدة يستوجب ذلك)) (4).

(1) الغري، حسن: كتاب السياب الثري: منشورات مجلة الجواهر، طاس، 1986، ص 85

(2) عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى

جيل الرواد والمستقبلات - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 95

(3) الرضائي، أمين آلبرت: مدخل الكلمة دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص 183

(4) حجار، أحمد عبد المظني: الشعر وفنونه - دار المربع، الرياض، 1988، ص 53

وينبه أدونيس إلى أن الالتزام بالقافية قد يفضي إلى القافية المستدعاة التي تعد حمولة لفظية زائدة على السياق الدلالي، ويزعم أن الشعر (يفقد كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتأغم فكرياً ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية شريفة عن القصيدة ودفعها الشعورية الصميمة. وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو»<sup>(1)</sup>.

وقد رصد بعض النقاد أشكالاً للقافية في قصيدة التفعيلة، فذكروا منها القافية البسيطة (الموحدة)؛ وهي امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي تركز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها. وتقفية الجملة الشعرية وقد تتكون من مسطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النغم عند الشاعر من جهة أخرى لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة ففي قصيدة "حلم" للشاعر بلند الحيدري مثلاً يقوم نظام التقفية على أساس تكرار قافية موحدة في نهاية كل جملة شعرية<sup>(2)</sup>.

أنت يا من تحملين الآن

ماذا تحملين..... ٥.....

بالدروب الزرق

بالغاية

بالموت مع الكون الذي لا تفهمين .

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. دار العودة، بيروت 1979 ص 115

(2) الحيدري، بلند: أغاني المدينة لليلة، دار العودة، ط2، 1974، بيروت: 80-81

والتقفية المختلطة التي لا تعتمد النظام المسطري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عضوياً لا يخضع لنظام<sup>(1)</sup>.

#### تفعيلات شعر التفعيلة:

يقوم الوزن في الشعر الحر على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا المحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشرطة تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشرطة متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشرطةً تجري على هذا النسق مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جازياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا<sup>(2)</sup>.

#### شعر التفعيلة (الشعر الحر) بين مؤيد ومعارض

تسجل نازك الملائكة دفاعاً صريحاً عن شعر التفعيلة التي تسميه شعراً حراً، وتعييب موقفه الرافضين له، وقد اقسم موقفها بلغة فنية لافتة تجلت بقولها: ما زال المتصحبون والمتزمتمون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة؛ بحيث تقفل هذا الشعر وتزيحه من الوجود؛ مع أنها لا تزيد على أن تندرج من الجبل إلى الوادي ثم ترقد هناك دون أن تؤثر في مجرى

(1) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية. ص 103، 111، 116، 122، 133، 143

(2) للملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 79

نهر الشعر الحر الجارف الذي ينطلق يروي السهول المسिحة وينتج أزهاراً وقاكهة ونخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زلوا يرددون قولاً مضمونه أن الشعر الحر ولد غير شرعي؛ فلا علاقة له بالشعر العربي. وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية أن ذلك الرأي باطل، فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه؛ بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خيلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة.<sup>(1)</sup>

ويرى طه حسين أن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكرة، وغير جديدة؛ فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ومن غير العرب؛ وإنما الجدير بالبحث في الشعر الجديد هو البحث عن تواهر الأسس التي يجب أن تُراعى في الفن الشعري، والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه، ولا يمكن أن نجد هذا الجديد شعراً إلا إذا قام على تلك الأسس، وتوافرت فيه تلك الخصائص؛ فقد نشر في مجلة الأديب البيروتية عدد شهر مايو 1960 مقالاً عن الشعر الجديد أكد فيه ذلك، وجاء في خاتمة هذا المقال: فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله وليتشؤوا لنا شعراً حراً أو مقيداً، جديداً أو حديداً، ولكن ليكن هذا الشعر شائقاً رائعاً.

ونُشر للدكتور طه من قبل رأي في مجلة الآداب البيروتية عدد فبراير عام 1975 حول الشعر الحر، قال فيه: إنني لا أرى بهذا التجديد في أوزان الشعر وقوافيه أساساً، ولا على الشباب المجددين أن يهرفوا عن عمود الشعر فليس عمود الشعر وجباً قد نزل من السماء، وقديماً خالف أبو تمام عمود الشعر، وضاق به المحافظون أشد الضيق، وهو زعيم الشعر العربي كله غير منازع، وليست أرفض الشعر؛ لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم، أو خالف الأوزان التي أحصاها الخليل؛ وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين: أولهما: الصدق والقوة وجمال الصور ومطرافتها.

وثانيهما: أن يكون عربياً لا يدركه فساد اللغة والإسفاف في اللفظ، وقديماً قال أرسطو: "يجب قبل كل شيء أن تتكلم اليونانية، فلنقل: يجب قبل كل شيء أن تتكلم العربية".<sup>(2)</sup>

(1) المرجع نفسه. ص 7

(2) مصطفى، محمود: أمدي سبيل في علم الخليل. ص 122

ويرى السياب أن الثورة على الشعر العمودي التي أقضت إلى شعر التفعيلة قد مرت بمرحلة الموشحات الأندلسية التي تعد تمهيداً لظهور شعر التفعيلة، وهو ما يتجلى بقوله: (إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر)<sup>(1)</sup>

ويذهب يوسف الخال إلى نفي صفة التقليد عن مفهوم الالتزام بالوزن، ويدعو إلى ضرورة الابتكار في الإيقاع، ويفسر علاقة الالتزام بالوزن والتقليد والابتكار بقوله: ((إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لا تعني أن يكون تقليداً أو مقروضاً على الشاعر، فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به. وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم الذي يصر على نوع معين من الوزن لا يكون الشعر إلا به وللشاعر الحديث أن يستخدم الوزن التقليدي ولكن كإيقاع بين غيره من الإيقاعات الشعرية، وله أن يتلاعب في الوزن الموسيقي التقليدي كما يشاء لخدمة القصيدة))<sup>(2)</sup>.

وسيل بعض الشعراء إلى الجمع بين الوزن الخليلي ووزن التفعيلة في القصيدة الواحدة، و ((هذا التداخل الشكلي أو التناوب ينهض أساساً على محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة، لأن الانتقال من الشكل الحر إلى الشكل العمودي يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحال الشعرية إيقاعياً، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذاكرته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحول الشكلي في القصيدة، ومن ثم التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموحد الضاغطة على فضاء القصيدة الموسيقي))<sup>(3)</sup>.

1) الغري، حسن: كتاب السياب النثري: منشورات مجلة الجواهر، فلز، 1986، ص 105

2) الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص 92

3) عبيد، محمد صابر: للقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الإنشاق الشعرية الأولى



## الصاد

### 1- التصحيح

اسم لتفعية العروض أو الضرب إذا سامت مما يقع في الحشو كالقصر والقطع وغيرهما،<sup>(1)</sup>

### 2- الصلص

الصلص في اللفظ قطع الأذن والأنف من أصلهما، ورجل مصلص الأذنين إذا أقطعتا من أصولهما، ويقال للظليم مصلص الأذنين كأنه مستأصل الأذنين خلقة، والظليم مصلص وضعف بذلك لصغر أذنيه وقصره. والأصلص من الشعر ضرب من المديد والسريع على التشبيه<sup>(2)</sup>، كقول الشاعر:

غير مأسوف على زمن ينقضني بالهم والحزن  
- ب - - - - ب - ب - ب - ب -  
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

وهو تحول مضمون من سلسلة من التغيرات، أولها حذف (تن) فيبقى من التفعية (فاعلا - ب - )، وثقل إلى (فاعلن - ب - )، ثم قُطع النون فيبقى من التفعية (فاعل - ب - )، ثم تسكن اللام (فاعل - - )، وثقل إلى

(1) الدمامي، دار الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الناضرة على غبايا الرزمة، ص 132

(2) لسان العرب: صلص

الأذن أو الأنف من أصولهما، فصلنَّ الشيءَ صلماً قطعاه من أصله .

ويرى التبريزي أن الصلم يقع في بحر السريع، ويرى كذلك أن وزن البحر السريع في الأصل هو: مستعملن مستعملن مفعولات مستعملن مستعملن مفعولات

وإن الصلح شكل من أشكال ضرب المبرح، إذ تتحول (مفعولات - - - ب) إلى (مفعول - - -) فتنتقل إلى مفعول (- - -)، ومثاله قول الشاعر: (2)

قالت ولم تقصد لقييل الخنسا مهلا فقد أبلغت أسماعي

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

مستعملن      مستعملن      فاعلن      مستعملن      مستعملن مفعل

(1) انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد الجامع في العروض والقوافي، حققه وقدم له: زهير غازي زاهد،

وهلال ناجي، ط 1، دار الجليل - بيروت، 1996 م، 106

(2) التعريفي، الخطيب: كتاب الكافي في العروص والقوافي. ص 97

## 1- الضرب

الضَرْبُ الجُلُّ والشَّيْبَةُ وجمعه ضُرُوبٌ والضَّرْبُ من بيت الضَّمَرِ آخِرُهُ، والجمع أَضْرِبٌ وضُرُوبٌ <sup>(1)</sup> وسمي ضرباً لأن البيت الأول من القصيدة إذا بني على نوع من الضرب كان سائر القصيدة عليه، فصارت أواخر القصيدة متماثلة، هــمـي ضرباً، كأنه أخذ من قولهم: أضرب أي أمثال <sup>(2)</sup>.

## 2- الضرورة الشعرية

اصطلاح التحاة واللغويون على تسمية خرق القاعدة النحوية واللغوية من قبل الشاعر ضرورة شعرية ، ومن أبرز الضرورات التي تقع في الشعر ما يلي:

- 1- صرف ما لا يصرفه كقول الشاعر:

فَإِذَا أَرْضُ أُدْلُسُ تَلَّتْ نَعْمَاءُ      وَلَا يُفَارِقُ فِيهَا الْقَلْبُ سَرَاءُ

فكلمة (أندلسي) ممنوعة من الصرف، لكن الشاعر صرفها لضرورة الوزن. ولعل مثالا توضيحيا يكفي لبيان علاقة الضرورة بالوزن، فتقليم البيت السابق على أصله، أي دون صرف الممنوع من الصرف يكون على النحو الآتي:

- - پ-ا(پب)ا- پ-ا- - ب-ب-پ-ا-پ-ا- ا-ب-ا-  
مستقبلن ( ) مستقبلن فعلن متعین فعلن مستقبلن فعلن

1) لسان العرب: ضرب

(2) الزمخشري، جوار الله: القسطاس في علم العروض . (حاشية المحقق). ص 61

فالبيت على وزن البحر البسيط (مستعلن فاعلن)، ونلاحظ أن المقاطع التي جاءت بين قوسين لا يستقيم بها الوزن؛ لأن المقطع القصير الثالث منها يجب أن يكون طويلاً لتزلف المقاطع الثلاثة تقبيلة (فعلن ب ب - )، ليستقيم الوزن، وهذا يتطلب توين كلمة (أندلس). وسيتجلى لنا فيما هو آت أن الضرورة الشعرية تدل على أن الشاعر يتمسك بالكلمة التي وقعت فيها ضرورة وعدم تغييرها إلى كلمة مناظرة لها تخلو من ضرورة؛ لأن الكلمة التي تمسك بها أنسب إلى السياق الدلالي، وأقرب إلى الحالة الوجدانية للشاعر من غيرها من الكلمات المناظرة لها.

وصرف ما لا ينصرف في الشعر أكثر من أن يحصى. وذهب بعض البصريين إلى أن كل ما لا ينصرف يجوز صرفه، إلا أن يكون آخره ألفاً، فإن ذلك لا يجوز فيه، لأن صرفه لا يقام به قافية ولا يصحح به وزن.<sup>(1)</sup>

## 2- قصر الممدود ومدّ المقصور

كقول أبي تمام في قصر كلمة "الفضاء" ومدّ كلمة "الهدى":

ورثَ النَّدَى وَحَوَى النَّهْيَ وَبَنَى الْعِلَا      وَجَلَا الدُّجَى وَزَمَى (الْفَضَا بِهْدَاءِ)

والأصل أن يقول: الفضاء والهدى

## 3- إبدال همزة القطع وصلًا؛ كوصل "أم" في قول الشاعر:

ومن يصنع المعروف مع غير أهله      يلاقى الذي لاقى مُجِير (أم) عامر

## 4- قطع همزة الوصل

كقول أبي العتاهية، وقد قطع همزة الأمر من "بني" فقل "ابن" وهي همزة وصل.

أيها الباني لهدم الليالي      (ابن) ما شئت ستلقى خراباً

## 5- تخفيف المشدد:

كثر وقوعه في القوافي المقيدة المختومة بحرف صحيح ساكن ولا يسموع

غيره، كتخفيف الشدة في كلمة "تجف" في قول الشاعر:

(1) الإشبيلي، ابن هصفور؛ ضرائر الشعر، ص 24

لِي بَسْتَانِ أَفِيقَ زَاهِرٌ      غَدِيقَ لُرُزْنَهُ لَيْسَتْ (تَجَفُّ)

6- تخفيف الهمزة:

كقول أمية بن أبي الصلت وقد خَفَّفَ همزة "البارئ"  
هو الله (باري) الخلق والخلق كُلُّهُمْ      إِمَاءٌ لَهُ طَوْعاً جَمِيعاً وَاعْبُدْ

7- تثقيب المخفف:

كقول الشاعر وقد شَدَّدَ الميم في "دَم"  
أَهَانَ (دَمَسَكَ) فِرْعَاناً بِمَدِّ عَزَّتِهِ      يَا عَمْرُو بِفَيْكِ إِصْرَاراً عَلَى الْحَسَدِ

8- تسكين المتحرك وتحريك الساكن:

كقول أبي المساء المعري، وقد أسكَّن الجيم في "رَجُلٌ"  
وقد يقال عِثَارُ الرَّجُلِ إِنْ عَكَّرْتَ      وَلَا يُقَالُ عِثَارُ (الرَّجُلِ) إِنْ عَكَّرَا  
وهذا كثير في ضمائر الغائب والغائبة كقول الشاعر وقد أسكَّن الهاء في (هُوَ):  
هَالِدَرٌ وَ(هُوَ) أَجَلُ شَيْءٍ يُقْتَلَى      مَا حَطَّ قِيمَتُهُ هَوَانُ الْفَاقِصِ<sup>(1)</sup>

9- فك الإدغام، كقول العجاج:

يَشْكُو الْوَجْهَ      مِمَّنْ أَظْلَلُوا وَأَهْلَسَلُوا

يريد: من أظْلَلْ.

وقول أبي النجم العجلي:

(تَعَبٌ) دَأْ لَـ      الْجِ لَال (الْأَجْ) لَـ

يريد: الْأَجْلُ<sup>(2)</sup>.

[1] انظر: الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف. مكتبة الأمل،

القاهرة، ط 1، 1997، ص 25 - 27

[2] الإشبيلي، ابن هصفور: ضرائر الشعر، ص 20

10 - تتوین الاسم المبني للتداء، إجراء له مجراء قبل التداء. وإذا نون جاز فيه وجهان: أحدهما إيقاءه على بنائه، والآخر نصبه رداً إلى أصله من الإعراب. وذلك نحو قول الأحموس:

مسلم الله يا مطيرٌ عليها وليس عليك يا مطر السلام<sup>(1)</sup>

11 - ثبات التوین والنون في اسم الفاعل في حال اتصال الضمير به، إجراء للمضمر مجرى الظاهر أو لاسم الفاعل مجرى الفعل المضارع، نحو قول الشاعر:

وليس بمُعِينِي وفي الناس ممتع رفيقٌ إذا أعيس على رفيق  
وما أدري وظلني ككل ظن أمْسَلُفُنِي إلى قومي شراحي  
هل الله من مَرَوِ الفلاة مُرْعِي وَلَمَّا تُقَسِّمَنِي النهارُ الكوانسُ

كان الوجه أن يقال: بمعيني، ومريحي، ومسلمي، نولا للضرورة.<sup>(2)</sup>

12 - تتوین الاسم العلم الموصوف بآبن المضاف إلى العلم أو ما جرى مجراه رداً إلى أصله، نحو قوله:

فإن لا يكن مال يثاب فإنه سيأتي ثنائي زيدٌ بن مهلهل<sup>(3)</sup>

13 - إشباع الحركه ههنا عنها حرف من جنسها. فمن إنشاء الألف عن الفتحة قول ابن هرمة:

فأنت من القواثل حين ترمي ومن ذم الرجال يمتنّزاج

يريد بمنتزح. ومن إشباع الواو عن الضمة قوله:

الله يعلم أنا في تلفتنا يوم اللقاء إلى أحبابنا صور  
وأنتي حيث ما يثني الهوى بحصري من حيثما سلكوا أدنوافنظور

(1) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر، ص 25

(2) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر، ص 27

(3) المرجع نفسه، ص 28

يريد: فأنظر ومن إشباع الياء عن الكسرة قوله:

يحبك قلبي ما حبيت فإن أمت      يحبك معظم في الخراب تريب

يريد: تريا، اسم فاعل من ترب<sup>(1)</sup>

14 إثبات حرف الملة في الموضع الذي يجب حذفه، إجراء للمعتل مجرى

الصحيح، نحو قول جرير:

فيوماً يجاذبن الهوى غير ماضي      ويوماً ترى منهن غولا تقول

ونحو قول الفرزدق:

قلو كان عبد الله مولى هجوته      ولكن عبد الله مولى مواليا

كان الوجه أن يقال: غير ماض، ومولى موال<sup>(2)</sup>.

15 - رد حرف اللة المحذوف لالتقاء الساكنين، اعتداداً بتحريك الساكن الذي

حذف من أجله، وإن كان تحريكه عارضاً، نحو قوله:

تسائل بأبن أحمر من رآه      أعارت عيئه أم لم تعارا

كان الوجه أن يقال لم تعر، إلا أنه اضطر فرد حرف اللة المحذوف واعتد

بتحريك الآخر وإن كان عارضاً، ألا ترى أن الراء من (تعارا) إنما حركت لأجل

التون الخفيفة المبدل منها الألف، والأصل: لم تمرن<sup>(3)</sup>.

16 - الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالطرف والمجرور من الضرائر الحسنة.

ومثله في الحسن الفصل بينهما بالمعطوف على الاسم المضاف مع حرف المعطف،

نحو قول الفرزدق:

يا من رأى عارضاً أسر به      بين ذراعني وجبهه الأسر

(1) المرجع نفسه. ص 33

(2) الأشيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 42

(3) المرجع نفسه. ص 48

يريد: بين ذراعي الأسد وجبهته، فقدم المعطوف وحرف العطف، وفصل بهما.<sup>(1)</sup>

17 - الفصل بين حرف الجر والمجرور. وهو أقبح من الفصل بين المضاف والمضاف إليه، نحو قول القرزني:

واني لأطوي الكشح من دون ما أنطوي وأقطع بالخرق الهبوع المراجع

يريد: وأقطع بالهبوع المراجع الخرق. وفصل بين الباء ومخفوضها وهو (الهبوع).<sup>(2)</sup>

18 - الفصل بين الأعداد والتمييز المنتصب بها، نحو قوله:

في خمس عشرة - من جمادى - ليلة لا أستطيع على الفراش رُقِداً

يريد: في خمس عشرة ليلة من جمادى، فقدم المجرور وفصل به بين خمس عشرة وتمييزه المنتصب به.<sup>(3)</sup>

19 - الفصل بين الصفة والموصوف بما ليس معمولاً لواحد منهما، نحو قوله:

أمرت من العكثان خيطاً وأرسلت رسولا - إلى أخرى - جريئاً - تعينها

يريد: وأرسلت إلى أخرى تعينها رسولا جريئاً، ففصل بين (رسول) وصفته بالمجرور، وفصل بين المجرور بـ (إلى) وصفته، وهي تعينها، بصفة رسول وهي (جريئاً).<sup>(4)</sup>

وقال ابن جني: "سألت أبا علي: هل يجوز لنا في الشعر ضرورة ما جاز للعرب؟ فقال: كما جاز لنا أن نقيس منشورنا على منشورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شمرنا على شمرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم

(1) المرجع نفسه. ص 194

(2) المرجع نفسه. ص 200

(3) الإشبيلي، ابن عصفور: طراز الشعر. ص 203

(4) المرجع نفسه. ص 204



حظرتة علينا، وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا، ومن بين ذلك يكون بين ذلك: <sup>(1)</sup>

وأرى أن الدلالة القسرية التي توحى بها كلمة "ضرورة" لا تتوافق مع مفهوم الضرورة؛ فهي ((ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر، سواء كان للشاعر عنه مفدوحة أم لا))<sup>(2)</sup>. فالشاعر لا يخرج عن العيار اللغوي مضطراً. كما يفهم من التعريف السابق-، فالضرورة اختصار لا اضطراب. وقد نص ابن عصفور من قبل على أن الاضطراب ليس شرطاً لخروج الشاعر عن قواعد اللغة، وذلك بقوله: اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً تخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صفة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطربوا إلى ذلك أو لم يضطربوا إليه، لأنه موضع ألف في الضرائر دليل ذلك قوله:

كم بجود مقرف نال العلي وكريم بخاله قد وضعه

في رواية من خفض (مقرها). ألا ترى أنه فصل بين (كم) وما أضيفت إليه بالمجور، والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجوازه الشعر، مع أنه لم يضطر إلى ذلك، إذ يزول عن الفصل بينهما برفع مقرف أو نصبه.<sup>(3)</sup>

لذا فإن تسمية الخروج عن اللغة ضرورة تخالف مفهومها؛ لأن الشاعر يستطيع أن يأتي بكلمة أخرى تخلص من ضرورة، ولكنه يتمسك بها دون غيرها من البدائل المتاحة لاعتبارات سياقية ونفسية.

ولعل مصطلح الضرورة يعود إلى مناقرة مسائل النحو بمسائل الفقه، ومن ثم ظهر مصطلح "الرخصة" في بحث الضرورة الشعرية، وظهرت تعبيرات عدة لا تصلح أحكاماً على الشعر، كقولهم: أباحوا للشاعر، ويجوز للشاعر، فالضرورة

(1) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص، تحقيق: محمد علي التمار. المكتبة العلمية، ب، ت

(2) الألويسي، محمود شكري: الضرائر وما سوغ للشاعر دون الناثر. دار صعيد بيروت، ص6، دون تاريخ.

(3) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. تحقيق: السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس، الطبعة الأولى: 1980، ص13.

والرخصة والإباحة والجواز، كل أولئك مما توطرت به مسائل النحو بمسائل الفقه<sup>(1)</sup>.

وتأسيساً على ما تقدم فإن تسميتها "انزياح اختياري" أكثر تناسباً مع مفهومها من تسميتها ضرورة. وإذا كان لابد من الإبقاء على تسميتها "ضرورة" فإنها ضرورة سياق ودلالة، لا ضرورة وزن؛ فالشاعر ليس عاجزاً عن الإتيان بكلمة موافقة للقاعدة النحوية أو اللغوية، بدلاً من الكلمة التي شذت عن القاعدة المطردة، وليس من السهل التسليم بأن المعجم الشعري قد خلا من المفردات حتى اضطر الشاعر للخروج عن المعيار اللغوي حفاظاً على استقامة الوزن، ((إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوض من لفظها غيره، ولا ينكر هذا إلا جاحد لضرورة العقل))<sup>(2)</sup>. فالخروج عن قواعد اللغة انزياح متعمد تابع من تمسك الشاعر بالحرف دون غيره، وبالكلمة دون غيرها على الرغم من قدرته على استبدالها مع الحفاظ على قواعد اللغة.

وقد أشار النحاة واللغويون إلى القيمة الدلالية للانزياح (الضرورة)، فسيبويه يقول: ((وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً))<sup>(3)</sup>. فكل خروج على اللغة منوط بالمستوى الدلالي الذي وقع فيه الانزياح، وقد علّق ابن جني على قول سيبويه: ((وهذا أصل يدعو إلى البحث عن علل ما استكبرها عليه))<sup>(4)</sup>، وعمل الرغم من ربط الضرورة بالكراهية في قول ابن جني إلا أنه لا يخلو من قبيحة دلالية للضرورة، فهو يدعو إلى البحث عن علة الضرورة. ((ومن هذا يظهر أن المعنى الذي تتوجه عليه الضرورة الشعرية عند سيبويه أنها بلوغ مستوى من التعبير مبلغ مستوى آخر))<sup>(5)</sup>. وإلى هذا ذهب أبوحيان - في التذيل والتكميل بقوله: ((لا يعني

(1) انظر: محمد السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية - دار الأمل، الطبعة الأولى، 1979، ص 72.

(2) الألويسي، عمود شكري: الظاهر وما يسوغ للشاعر دون فائز. ص 7.

(3) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، الطبعة السادسة، 1966، 32/1.

(4) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي الحجار. المكتبة العلمية، 53/1-54، دون تاريخ.

(5) محمد السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية. ص 13.

التحويون بالضرورة أنه لا متدوحة عن النطق بهذا اللفظ، وإلا كان لا توجد ضرورة؛ لأنه ما من لفظ أو ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب، وإنما يعمنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبيهم الواقعة في الشعر المختصة به. ولا يقع ذلك في كلامهم النثري، وإنما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام. <sup>(1)</sup> وكذلك الشيخ محمد الأمير في شرحه للمقني في قوله: إن الشعراء أمراء الكلام قل أن يعجزهم شيء. على أنه لا يلزم الشاعر وقت الشعر استحضار تراكيب مختلفة. <sup>(2)</sup>

ومن المحدثين من نفى العلاقة بين الضرورة الشعرية والوزن، فهي «لا تمت لموسيقى الشعر وأوزانه بصلة وثيقة، فليست الضرورات الشعرية إلا رخصاً منحت للشعراء حين ينظمون، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللف، لا قواعد الوزن والقافية، فهي ببحوث النحاة الصق» <sup>(3)</sup>. ومنهم من عد الضرورة ضرباً من ضروب التوليد في اللغة يثري بها الشاعر اللغة وينحو بها نحواً جديداً <sup>(4)</sup>.

والضرورة ليست عجزاً في لغة الشاعر، وإنما هي اختيار مقصود لذاته لإثراء المستوى الدلالي والفني للسياق الذي وقعت فيه الضرورة. (وقد تعرض للشاعر كلمة لا يؤدي منها في موقعها سواها، وهذه الكلمة قد لا تطبق على الوزن إلا إذا كسر قيد من قيودها الصرفية أو النحوية، فماذا يعمل إزاء ذلك؟ أيضحي بها وبالصورة الشعرية جميعاً؛ فيظهر شعره سقيم التصوير لا يحيط بالفكرة ولا يختلج معها، أم يضحى باللغة والقياس في سبيل المحافظة على صورة شعرية مستقيمة) <sup>(5)</sup>.

(1) الأندلسي، أبو حيان: التلخيص والتكميل في شرح التسهيل. دار الكتب المركزية برقم 62 نحو. مصورة مركز

البحث العلمي بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، ج2، ص 37.

(2) الأمير، الشيخ محمد: حاشية على مقني اللبيب: مطبوع بمأمر مني اللبيب لأمين هشام، دار إحياء الكتب

العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي، ج 1، ص 48.

(3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978، ص 320.

(4) محمد، السيد إبراهيم: للضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية، ص 68.

(5) حقي، مخلوح: العروض الواضح. دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981، ص 59.

وقد اختلف موقف القدماء في الضرورات التي يركبها الشعراء من حيث القبول والرفض؛ فابن رشيق يرى أن الضرورة لا خير فيها<sup>(1)</sup>، وكذلك العسكري سجل موقفاً رافضاً للضرورة في الشعر بقوله: وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقبحاتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضاً تنقذ عليهم أشعارهم، ولو قد نجت ويهرج منها المغيب كما تنقذ على شعراء هذه الأزمنة ويهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها، وأورد عدداً من الأمثلة، نحو قول الشاعر:

ألم يأتيك والأنباء تسمى بما لاقت لبساً بنى زياد

فهي قوله: "ألم يأتيك" ضرورة، لأنه لم يجزم الفعل.

وقول آخر:

مهلاً أعاذل قد جريت من خلقي لئي أجود لأقوام وإن ضننوا

فقد فك التضعيف في (ضننوا).<sup>(2)</sup>

أما ابن جني فقد شبه الشاعر الذي يركب الضرورة في الشعر بالفارس الشجاع الذي يتشجع مخاطر الحرب، فبعد أن يستعرض طائفة من المسائل التي لا يجوز فيها التقديم والتأخير، كتقديم المفعول معه على الفعل، والصلة على الموصول، والصفة على الموصوف، والتبديل على المبدل منه، والمضاف إليه على المضاف، وطائفة من المسائل التي لا يجوز فيها الفصل، كالفصل بين المضاف والمضاف إليه، وبين الفعل والقاعل بالأجنبي<sup>(3)</sup>، يصل إلى القول: ((فمتى رأيت

(1) الثوري، ابن رشيق: الصلة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد عي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، 2/269.

(2) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1989، ص 47.

(3) ينظر: ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. 382/2-391.

الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشّمه منه وإن دل من وجه على جَوْرِهِ وتفسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخبطه (تكبّرهُ)، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مُجْري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً عن غير احتشام. فهو وإن كان ملوماً في عنقه ونهالكه، فإنه مشهور له بشجاعته وفيض منّته (دخل في سلاحه وتغطى به واستتر)؛ ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشّم ما جشّمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه»<sup>(1)</sup>.

أثرت أن أنقل قول ابن جني على الرغم من طوله تعزيزاً لما تقدّم آنفاً من أن الضرورة اختيار مقصود لذاته، وتسويفاً لما هو آت في دراستنا. ولا يخفى إعجاب ابن جني بالشاعر الذي يركب الضرورة، وقد عدّ بعض المحدثين الضرورة الشعرية قديماً وتميزاً للشاعر، «فالضرورة الشعرية إنما هي أقوى مظهر للإرادة الشعرية، وفيها تتجلى روح الأديب وفرديته، وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كلاً متكاملًا»<sup>(2)</sup>.

وينقل حازم القرطاجني عن الخليل بن أحمد قوله: الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاعوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتضيق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويمسرون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل<sup>3</sup>.

(1) المصدر نفسه: 392/2.

(2) عمده السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية، ص 76. وينظر: عبد الله، محمد صادي: جماليات اللغة وغنى دلالتها من الوجهة العقيدة والفنية والفكرية. دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، 1993، ص 167، 252.

ويقرب القرطاجني: فالأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء وامتداد آماهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسموا يقولون شيئاً إلا وله وجه، فذلك يجب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه.

وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تراحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبته. فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام. وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفاً به في الحقيقة. فإن العارف بالأعراس اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى. وهؤلاء هم البلغاء الذين أصلهم<sup>(1)</sup>

إن خروج الشعراء عن عرف اللغة دفع اللغويين إلى البحث عن مسموعات هذا الخروج، إذ «الابد للضرورة من وجه تخرج عليه»<sup>(2)</sup>. فحينما لاحظ النحاة واللغويون أن بعض الصيغ النحوية والظواهر اللغوية تخرج عن القاعدة العامة المألوفة في اللسان العربي، شرعوا بسن طرق القياس لرد هذه الصيغ المنعقدة إلى الظاهرة الأم أو أقرب ظاهرة مشابهة لها، ليسود اللغة قواعد منظمة<sup>(3)</sup>. والقياس عند النحاة واللغويين أربعة أقسام: حمل فرع على أصل، وحمل أصل على فرع، وحمل نظير على نظير، وحمل ضد على ضد<sup>(4)</sup>. وقد ذهب بعض اللغويين إلى حصر الضرائر بعدد معين، فهي عند

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 143، 144

(2) الألويسي، عمود شكري: الضرائر وما يسوغ لشاعر دون النثر. ص 18.

(3) نظري: البحث، عبد الفتاح حسن علي: ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية بين علماء اللغة القدامى والحديثين.

دار الفكر، عملاء، الطبعة الأولى، 1998، ص 241، 613.

(4) السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو. تحقيق وتعليق: أحمد محمد فاسم، مطبعة السعادة،

القاهرة، الطبعة الأولى، 1976، ص 101.

الزمخشري عشر، وعند أبي سعيد القرشي مائة<sup>(1)</sup>، والألويسي يرى أنها لا تنحصر بعدد معين ((وذلك أن الضرورة بابها الشعر على قول الجمهور ومخالفهم، وشعر العرب لم يحط بجميعه أحد، فكيف يمكن حصر الضرائر بعدد دون آخر؟)). فالحزم عدم الجزم بعدد معين<sup>(2)</sup>. ف رأي الألويسي أقرب إلى الصواب من غيره؛ لأن الضرورة تحدث حينما تتصارع الدلالة مع المعيار اللغوي، وما أكثر اللحظات الخلافة التي تتعلم فيها ذات الشاعر من اللغة المعيارية، فليس من اليسير أن نحدد الحالات التي تثور فيها ذات الشاعر على النظام اللغوي لنحدد بالتالي عدد الضرائر التي تقع في الشعر، فعدد الضرائر منوط باختيار الشاعر للألفاظ التي تنهض بما يثور في وجدانه من مشاعر وما يدور في ذهنه من أفكار، فالشاعر يختار ألفاظاً بعينها دون غيرها بوعي أو بغير وعي، وإن كانت خارجة عن النظام اللغوي.

وتتقسم الضرائر إلى ضرورة حسنة وضرورة قبيحة، ((فالضرورة الحسنة ما لا يستهجن، ولا تستوحش منه النفس، كحرف ما لا ينصرف، وقصر الجمع الممدود، ومد الجمع المقصور... والضرورة المستقبحة ما تستوحش منه النفس كالأسماء المعدولة، وما أدى إلى التباس جمع بجمع...))<sup>(3)</sup>. ومن المحدثين من قسمها إلى ثلاثة أنواع: مقبولة، ومعتدلة، وقبيحة، فمن المقبول قصر الممدود، وحرف ما لا ينصرف، وتسكين المتحرك، وتحريك الساكن، ومن المعتدلة مد المقصور، وتثوين المنادى المبني على الضم، وقطع همزة الوصل، ومن القبيحة حذف النون من الذين واللتين<sup>(4)</sup>. ولا تمت هذه التقسيمات إلى أساس موضوعي يمكن الاطمئنان إليه، فما هي إلا تقسيمات انطباعية ثوقية، كما أن قيمة الضرورة تتحدد بما تحققه من قيم دلالية وفنية للسباق الذي وقعت فيه.

(1) انظر: الألويسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الآخر، ص 25.

(2) الألويسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الآخر، ص 25.

(3) السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو، ص 41. وينظر: القزولقي، إسمن وشقيق: المعجمة،

269/2، والألويسي: الضرائر، ص 20.

(4) حقي، مخلوح: العروض الواضح، ص 60-63.

الضرورة الشعرية في الحركات:

ويشمل ثلاثة أشكال: الأول: تحريك الساكن بالفتحة والكسرة والضمة.  
الثاني: تمسكين المتحرك. الثالث: تخفيف التضعيف.

لا أحد ينكر أن الانزياح في الحركات تقتضيه استقامة الوزن، ولكن لا أحد يشك أن الشاعر قادر على أن يستبدل بالكلمة التي وقع فيها انزياح كلمة أخرى تتسجم مع دلالة السياق وتتفق مع الأصل اللغوي، ولكنها لا تنهض بإحساس الشاعر كما تنهض الكلمة التي وقع فيها انزياح، فالضرورة تنشأ مع تمسك الشاعر بالكلمة التي وقع فيها انزياح دون غيرها، وعليه فإن الانزياح رغبة من الشاعر، وما دام الأمر كذلك فينبغي أن نتأمل خطورة الموقع الدلالي والفني للكلمة التي وقع فيها انزياح، ونأخذ مثلاً يمثل ظاهرة الانزياح في الأشكال المتقدمة:

على الألى قتلوا عثمانَ مظالمَ      لم ينههم نشدَ عنه وقد نُشدوا

وقع انزياح في الحركات في قوله: "نشد"، والأصل أن يقول: نشد بتسكين الشين. ولو تأملنا القيمة الدلالية للكلمة لعرفنا معوَجَ التمسك بها دون غيرها، فالمناشدة هنا الاستحلاف والقسم بصوت مرتفع<sup>(1)</sup>، فقد أراد الشاعر أن يدلل على بشاعة الجريمة، وعلى حقد قتلته وخلوّ صدورهم من الوازع الديني، فلم يستجب القتل للاستحلافهم بالله، فتكرار الكلمة في القافية دليل على تمسك الشاعر بها دون غيرها.

وفي قوله:

أيديكم فوق أيدي الناس فاضلة      ولن يوازنكم شيب ولا مُردُ

وقع انزياح في قوله: "مرد"، والأصل أن يقول: مرد بتسكين الراء. ولما كان الشاعر في معرض مقاضلة وموازنة بين بني أمية وغيرهم، فهو محتاج إلى ألفاظ

(1) انظر: لسان العرب، مادة: نشد.



لتشكيل ثنائية هندية، لإبراز التباين بين بني أمية وغيرهم، فكلمة "نشف" تحتاج لنقيض لتشكيل الثنائية، ولهذا فرض السياق الدلالي على الشاعر أن يستخدم كلمة "مرد" على الرغم من الانزياح في الحركات.

وفي قوله:

يَقْسِمُ أَمْرًا أَبْطَلَنُ الْفِيلَ يُورِدُهَا      أَمْ بَحَرَ عَانَةَ لَا تُشْفَ الْبَرَاغِيلُ<sup>(1)</sup>

وقع انزياح في قوله: "نشف" بتسكين الشين، والأصل أن يقول: نُشِفْ بكسر الشين، والشاعر قادر أن يقول: جَفَّ البراغيل دون حدوث انزياح بدلاً من "نُشِفَ الْبَرَاغِيلُ"، لكن كلمة "نشف" أدق تعبيراً من كلمة جَفَّ؛ لأن الجفاف فيه نداوة، أما دلالة نشف، فهي الجفاف الشديد الذي يخلو من النداءة<sup>(2)</sup>. فالشاعر يرمي إلى تصوير شدة العطش التي تعاني منها الآن، فشدّة العطش تتسجم مع الفعل (نشف) أكثر من انسجامها مع الفعل جف على سبيل المثال. فالإحساس بالعطش الشديد هو الذي دفع الشاعر لاختيار (نشف) على الرغم من الانزياح الذي حدث.

وفي قوله:

جِزَاءُ يُوسُفَ إِحْسَانًا وَمَقْضَرَةً      أَوْ مَثَلَمَا جُزِيَ هَارُونَ وَدَاوُدُ

وقع انزياح في قوله: (جزي)، والأصل أن يقول: جَزَى بكسر الزاي، فقد أراد الشاعر أن يماوي بين الأنبياء اللذين ذكرهم في الجزاء، فجعل المساواة تتسحب على المادة النغمية المتعلقة بالأنبياء، فقد استخدم المصدر (جزاء) مضافاً إلى النبي (يوسف)، واستخدم الفعل (جزي) مسنداً إلى "هارون وداد"، فالتبؤرة الدلالية للسياق تقوم على الجزاء، لهذا تمسك بالفعل جزي دون غيره من الدوال على الرغم من الانزياح الذي وقع فيه.

(1) العيل: الماء والشجر. عانة: اسم موضع بين الرقة وهيت. البراعيل: مفردة برغيل وبرغول، وهو ما قارب البحر من المياه.

(2) لسان العرب: نشف وجفّ.

وفي قوله :

وَقَدْ تَحْيَيْنَ مِنْ ذِي حَاجَةٍ سَفَرُ  
وَقَدْ نَصَلْنَا وَعَجْنَا مِنْ نَجَاتِنَا

وقع انزياح في قوله (أَصْلًا) والأصل أن يقول: أَصْلًا بضم الصاد. فالشاعر يرسم صورة فنية للسحاب المتراكم مشبهاً إياه بالنعام، ويضع الصورة في إطار زمني محدد وهو وقت الأصيل، فصورة السحاب وقت الأصيل أكثر جمالا من وقت آخر، لذا نرى الشاعر يحرص على وقت الأصيل في رسم الصورة الفنية في مواضع عدة .

وفي قول الشاعر :

قَوْمٌ يَظْلُونَ خُشْعًا فِي مَسَاجِدِهِمْ  
وَلَا يَدِينُونَ إِلَّا الْوَاحِدَ الصَّمَدَ

وقع انزياح في قوله: "خُشْعًا"، والأصل أن يقول: خُشْعًا بتشديد الشين وفتحها. فالدلالة تدور حول التقوى والإيمان، وذكر المساجد يقتضي الخشوع.

عرضنا فيما تقدم لمسوغات الانزياح في الحركات، وخلصنا إلى أن الضرورة تنشأ من تمسك الشاعر بكلمة دون غيرها لتعبر عما يجول في ذهنه من صور وممان، وأنه لا علاقة للوزن في نشوء الضرورة؛ بمعنى أن الانزياح هو الذي يخدم الوزن، ولكن لا علاقة للوزن في اختيار الكلمة التي وقع فيها الانزياح. وإذا كنا قد تحدثنا عن المسوغات الدلالية والفنية لاختيار الألفاظ التي وقع فيها انزياح، فما هي النتيجة الصوتية للانزياح؟ لقد أفرز الانزياح في الحركات بنيتين صوتيتين مختلفتين، الأولى: بنية صوتية إيجابية، والثانية: سلبية، أما الإيجابية فتتمثل بتوفر نتائج نطقي يتسم بالسهولة والسلاسة، وهذا يعني أن الانزياح أحدث أثرا إيجابيا في نطق الكلمة، ففي قوله :

حُشِدَ عَلَى الْحَقِّ عِياْفُو الْخَنَا أَثْفَ	إذا أَلَمْتَ بِهِمْ مَصِيبَةٌ صَبَرُوا
وَأَنَا لِمُسْتَبْرٍ فِي مَوَاطِنٍ قَوْمَنَا	إذا مَا الْقَبَا الْخَطِيئِي عُلِمَتْ
أَلَا طَرَقَتْنَا لَيْلَةٌ أَمْ هِيَ ثَمَّ	بِمَنْزِلَةٍ تَعْتَادُ أَرْحَانَنَا فَضْلًا

تمثل الانزياح بتسكين الحرف الثاني المضموم في الأصل في قوله: 'حُشْدٌ، لصَبْرٌ، فَضْلًا'. وقد وفر التسكين سهولة في النطق؛ لأن الحرف الأول مضموم، وتتابع ضممتين يشكّل صعوبة في النطق، وقد نص سيبويه في "باب ما يسكن استحقاقاً وهو في الأصل متحرك"، بقوله: "وإذا تتابعت الفتحان فإن هؤلاء يخففون أيضاً، كرهوا ذلك كما يكرهون الواوين، وإنما الضممتان من الواوين، فكما تكره الواوان كذلك تكره الضممتان: لأن الضمة من الواو، وذلك قولك: الرُّسُل، والطلُّب، والعنُق، تريد: الرُّسُل، الطُّلُب، العُنُق"<sup>(1)</sup>. ولو تحصنا الكلمات في الأبيات المتقدمة قبل الانزياح لتيّن لنا أنها تشكّل مستويين من الصعوبة النطقية، المستوى الأول: تتابع ثلاث ضمات في قوله: "حُشْدٌ، صَبْرٌ"، فجاء التسكين للحرف الثاني خلاصاً من تتابع الضمات. والمستوى الثاني: تتابع ضممتين وفتحة في قوله: "فضلاً"، فجاء التسكين خلاصاً من تتابع الضممتين أولاً، وخلاصاً من تتابع الضمة والفتحة، فالضمة في آخر القناة الصوتية (الشفتان)، والفتحة في أول القناة الصوتية ويحقق التسكين - إضافة لما تقدم - أثراً إيجابياً آخر، يتمثل بإبراز صوت الحروف التي سكنت وهي الحروف المهموسة "وذلك لأن من الحروف حروفاً إذا وقفت عليها لحقتها صوت ما من بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصوت، وقضاء للنص..."<sup>(2)</sup>. وفي قوله:

أَتَسَانِي وَذُنُوِي الزَّائِبَانِ كَلَامُهُمَا      وَجِلَّةُ أَنْبَاءِ أَمْرٍ مِنَ الصَّبْرِ<sup>(3)</sup>  
يَجِدُنَّ عَنِ الْمُتَخَبِرِينَ وَأَتَقِي      كَلَامَ الْمُتَسَادِي إِنْ سِي خَائِفٍ حَذَرٍ

تمثل الانزياح بتسكين الحرف الثاني المكسور في قوله: "الصبر، حذر" فقد وفر التسكين سهولة في النطق، "وإنما حملهم على هذا أنهم كرهوا أن يحضوا ألسنتهم

(1) سيبويه: الكتاب، ج 4، ص 114.

(2) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص، 57/1.

(3) الزبانيان: نمران، وهما الزاب الأعلى والراب الأسفل، ينظر: المصدر نفسه.

عن المفتوح إلى المكسور، والمفتوح أخف عليهم، فكروها أن ينتقلوا من الأخف إلى الأثقل<sup>(1)</sup>.

أما البنية الصوتية السلبية فتتمثل في قوله:

لا يستقل رجال ما يحملة      ولا قرييون من أخلاقه العُظُم  
إذا أيعافير في أظلالها لجأت      لم تستطع شأوها المقصودة الجُرد

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن مما أدى إلى تتابع ضمتين، وهو تتابع يسبب صعوبة في النطق. كما أسلفنا.. ولا يقتصر الأثر السلبي للانزياح على تحريك الساكن بالضم، فقد ورد تحريك الساكن بالكسر في قوله:

لئن حلفت لقد أصبحت شاكرها      لا أحلف اليوم من هاتا على إثم

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن بالكسر في قوله: "إثم" فتتأبعت كسرتان، وهو تتابع مكروه<sup>(2)</sup>. وينبغي أن ننوه إلى أن تحريك الساكن لا يسبب صعوبة في النطق في جميع الحالات، فقد يحرك الساكن فينجم سهولة في النطق، ففي قوله:

هل يسليئك عما لا يقين به      شحط بهن لبين النية الغُرب

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن في قوله: "الغرب"، فتتأبعت فتحتان، وتتابع الفتحتين لا يشكل صعوبة في النطق. وجملة القول إن صعوبة النطق الناجمة عن تسكين المتحرك أو تحريك الساكن منوطة بحركة الحرف السابق لحركة الحرف التي وقع فيها انزياح، فإذا تحرك الحرف الساكن بضمة وكان الحرف السابق محركاً بضمة، فإن صعوبة النطق تنجم من تتابع الضمتين، وإذا تحرك الحرف الساكن بكسرة، وكان الحرف السابق محركاً بكسرة، فإن صعوبة النطق تنجم من تتابع الكسرتين.

(1) سيرة: الكتاب 114/4.

(2) سيرة: الكتاب، ج4، ص115.

## الطاء

### 1- الطي

أَطْيَ نَقِيضُ الشَّرِّ، وَيَقَالُ طَوَيْتُ الصَّحِيفَةَ أَطْوَيْهَا طَيًّا. وَالطَّيُّ فِي الْعَرُوضِ حَذْفُ  
الرَّابِعِ مِنْ مُسْتَقْلَعَيْنِ فِي السَّرِيعِ وَالرَّجَزِ وَالْمُنْسَرَجِ وَغَيْرِهَا. كَقَوْلِ الشَّاعِرِ مِنَ السَّرِيعِ:  
مَقَائِلَ السَّوَاهِلِ إِلَى أَهْلِهَا      أَسْرَعَ مِنْ مَنْجَرِ السَّائِلِ

ب-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-      -ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-  
متفعّلن      مستعلنن      فاعلن      مستعلنن      مستعلنن      فاعلن

ومن الرجز:

فِي بَلَدٍ يَحْرَمُ صَيْدَ وَحْشِهِ      وَهِيَ بِهِ تُحْلَى صَيْدُ الْإِنْسِ  
-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-      -ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-  
مستعلنن      مستعلنن      متفعّلن      مستعلنن      متفعّلن      مستعلنن

ومن المنسرج:

لَمْ تَرَ إِلَّا الدَّمْعَ بِأَكْمِيَّةٍ      تَسْفَحُ مِنْ مَقْلَةٍ عَلَى خَدِّ  
-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-      -ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-  
مستعلنن      مفعلات      مستعلنن      مفعلات      مستعلنن      مفعلات

وربما سمي مطوياً؛ لأن رابعه ومثله، هشبّه بالتوب الذي يُعطف من وسطه.<sup>(1)</sup> وينبغي أن نلاحظ موضع الحرف الرابع الذي يصيبه الطي، إذ تفيدنا هذه العلاقة الموضعية للتفريق بين الخين والطي، فالوضع هو الذي يحدد المصطلح أو المسمى؛ فإذا كان التقصير من الطرف في التفعيلة أو الثوب فهو الخين، وإذا كان التقصير من الوسط في التفعيلة أو الثوب فهو الطي.

والطي على ضربين؛ طي مفارق، وطي ملازم، فالطي المفارق؛ هو الذي يزول عن جزئه، فيكون الجزء سالماً أو مزاحفاً بزحافٍ غيره، مثل قول الأعشى:

تسمع للخلي وسواساً إذا انصرفت      كما استعان بريح عشرق زجل

- ب ب - / - ب - / - ب - ب - ب - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب -  
مستعلن    قاعلن    مستعلن    فعلن    متعلن    فعلن    مستعلن    فعلن

وقع الطي في التفعيلة الأولى، ولكنه فارق تفعيلة (مستعلن) في غيرها .  
والطي الملازم؛ هو أن يكون لازماً للجزء أبداً لا يفارقه.

(1) لسان العرب: طوى

## العين

### 1- العروض (علم العروض)

يعرفه ابن جني بقوله: اعْلَمَ أَنَّ الْعَرُوضَ مِيزَانُ شِعْرِ الْعَرَبِ، وَبِهِ يُعْرَفُ صَحِيحُهُ مِنْ مَكْسُورِهِ، فَمَا وَافَقَ أَشْعَارَ الْعَرَبِ فِي عِدَّةِ الْحُرُوفِ الْمُسَاكِنِ وَالْمُتَحَرِّكِ سَمِيَ شِعْرًا، وَمَا خَالَفَهُ هَيْمًا ذَكَرْنَاهُ فَلَيْسَ شِعْرًا، وَإِنْ قَامَ ذَلِكَ وَزْنَا فِي طِبَاعِ أَحَدٍ لَمْ يَحْفَلْ بِهِ حَتَّى يَكُونَ عَلَى مَا ذَكَرْنَا. <sup>(1)</sup> وَالْعَرُوضُ مِيزَانُ الشِّعْرِ، لِأَنَّهُ يُعَارَضُ بِهَا. <sup>(2)</sup> وَأَصْلُ الْعَرُوضِ فِي اللُّغَةِ النَّاحِيَةِ، وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: أَنْتَ مَعِيَ فِي عَرُوضٍ لَا تَلَاثُمُنِي، أَيِ فِي نَاحِيَةٍ، كَمَا فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ:

فَإِنْ يُعْرَضُ أَبُو الْعَبَّاسِ عَنِّي      وَيُرَكَّبُ بِي عَرُوضًا عَنْ عَرُوضٍ

ولهذا سميت الناقصة عروضاً؛ لأنها تسير في ناحية دون ناحية أخرى. ويُحتمل أن العروض سمي بهذا الاسم؛ لأنه من ناحية علوم الشعر، أو لأن الشعر يُعرض عليه، فما وافقه كان صحيحاً وما خالفه كان فاسداً. <sup>(3)</sup> ويقال أن علم العروض سمي بهذا الاسم نسبة إلى مكة التي تقع في وسط أو عرض الجزيرة العربية، فالأعراسُ قُرَى بَيْنَ الْحِجَازِ وَالْيَمَنِ، وقولهم اسْتُعْمِلَ قُلَانٌ عَلَى الْعَرُوضِ وَهِيَ مَكَّةُ وَالْمَدِينَةُ

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان: العروض. تحقيق: أحمد فوزي المليب. ط 1، دار القلم، الكويت، 1987، ص 50

[2] لسان العرب: عرض

[3] التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوالب. ص 17

والهمن<sup>(١)</sup>، وأن الخليل بن أحمد الفراهيدي ألهم علم العروض أثناء طوافه بالبيت العتيق في مكة. ويقال أن العروض سمي عروضاً تشبيهاً بالعروض وهو عَرْضُ الجبل، وقيل هو ما اعتَرَضَ في مضيقٍ منه والجمع عُرُضٌ<sup>(٢)</sup>، بجامع الصموية في كليهما، فالمشي بين جبلين صعب وعلم العروض صعب كذلك، وهي تعليقات لا صحة لها ولا يلتفت إليها.

## 2- العروض (تفعية العروض)

تسمى التفعية الأخيرة من الشطر الأول عروضاً، وهي تقع وسط بيت الشعر، وكذلك تسمى الخشبة التي توضع وسط البناء (البيت) عارضة، وقد سمي وسط البيت عَرُوضاً، لأن العروض وسط البيت من البناء، والبيت من الشعر مبني على بناء البيت المسكون للعرب، فقوام البيت من الكلام عَرُوضُهُ، كما أن قوام البيت العارضة التي في وسطه فهي أقوى ما في البيت، لذلك يجب أن تكون العروض أقوى من الضرب<sup>(٣)</sup>.

ومنهم من ذهب إلى أن لفظ "العروض" مؤنثة لأنها مشتقة من أحد وجهين، إما من قولهم: ناقة عروض، أي صعبة لم ترض، وإما من العروض التي هي الناحية والطريق؛ يقال: فلان أخذ في عروض فلان. قال الأخص بن شهاب بن شريق التغلبي: لكل إنسان من معد عماره عروضاً إليها يلجؤون وجانب

ومن روافد عروض، بضم العين، جعله جمع عَرْضٍ، وهو الجبل. فكان العروض ناحية من العلم، وهو أقرب الوجهين إلى اشتقاقها.<sup>(٤)</sup>

والمقصود بقوة تفعية العروض أن العلل العروضية التي تصيب تفعية العروض أقل من العلل العروضية التي تصيب تفعية الضرب وبخاصة علل النقص،

(١) لسان العرب: عرض

(٢) لسان العرب: عرض

(٣) لسان العرب: عرض

(٤) لعمري، نشوان بن سعيد: الحور العين. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخالجي - القاهرة، 1948، ص 52



وإذا اقتضى الأمر تمثيلاً على أن العروض أقوى من الضرب فإننا نشير إلى علل النقص في تفعيله (مستعمل) في الرجز التي يطرأ عليها الخبن والطبي في العروض، فتتحول مستعمل إلى متعمل (ب - ب - ) ومستعمل ( - ب - ب - )، أما في الضرب فيطرأ عليها الخبن والطبي والقطع، فتتحول مستعمل إلى متعمل (ب - ب - ) ومستعمل ( - ب - ب - ) ومستعمل ( - - - ) ومتعمل (ب - - - )، واستثناساً بما تقدم فإن قوة تفعيله العروض في وسط بيت الشعر تناظر قوة العارضة في وسط البناء (البيت).

### 3- العَصَبُ

عَصَبُ رَأْسُهُ وَعَصْبُهُ تَعْصِيماً شَدُّهُ، واسم ما شُدَّ به العصابة، وتَعْصَبُ أي شُدَّ العصابة والعَصَبُ في عروض الوافر إسكانٌ لأمِّ مُفاعِلَتَيْنِ وَرَدَّ التفعيلة بذلك إلى مفاعيلين.<sup>(1)</sup> وإنما سمي عَصَباً لأنه عَصَبٌ أَنْ يَتَحَرَّكَ أي هَيُض، أو لأن حركته أَخَذَتْ قَمْعَ عن الحركة، وكل شيء عصبته فمفعلة عن الحركة فهو معصوب.<sup>(2)</sup> فالعصب العروضي يفيد الشد ومنع الحركة، وهو يناظر عصب الرأس بالعصابة. ومثاله قول الشاعر:

وَكُنْتُ إِذَا سَأَلْتَ الْقَلْبَ يَوْمَئِذَا تَوَلَّى السَّمْعَ مِنْ قَلْبِي الْجَوَابَ

ب - ب - ب - أب - - - أب - - - ب - - - أب - - - ب - - -

مفاعِلَتَيْنِ مفاعِلَتَيْنِ مفعولن مفاعِلَتَيْنِ مفعولن

### 4- العَضْبُ

العَضْبُ في اللغة القطع، وتدعو العربُ على الرجل فتقول ما له عَضْبُهُ اللَّ؟ يَدْعُونَ عليه بَقْطَعُ يده ورجله. وناقة عَضْبَاءُ مَشْغُوقَةُ الْأُذُنِ، وكذلك الشاة، وَجَمَلٌ أَعْضَبُ كَذَلِكَ، وَالْعَضْبَاءُ مِنْ أَذَانِ الْخَيْلِ الَّتِي يُجَاوِزُ الْقَطْعُ رُبْعَهَا، وشاة عَضْبَاءُ

(1) نسان العرب: عصب

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 52

مكسورة القرن، والدُّكْرُ أَعْضَبُ، وقد يكون العَضْبُ في الأذن أيضاً، فأما المعروف ففي القرن وهو فيه أكثر<sup>(1)</sup> والعَضْبُ أن يكون البيت من الواقر أخرم<sup>(2)</sup> فإذا خُرِمَت تفعيلة مفاعلتن (مفاعلتن - ب ب - ) فتتقل إلى مفعلتن (- ب ب - )،<sup>(3)</sup> كما في قول الشاعر:

إن نزل الشتاء بدار قوم      تجنب جار بيتهم الشتاء  
- ب ب - أب - ب ب - أب -      - ب - ب ب - أب - ب - ب - أب -  
مفعلتن      مفاعلتن      مفعولن      مفاعلتن      مفاعلتن      مفعولن

## 5- العقص

العَقَصُ هو التواء القرن على الأذنين إلى المؤخر وانعطافه، ونيسُ أعْقَصَ، والأنثى عَقْصَاءٌ، والعَقْصَاءُ من المعزى التي التوى قرناتها على أذنيها من خلفها. والعَقْصُ أن تأخذ المرأة كلَّ خُصْلَةٍ من شعرها فتلويها ثم تعقدها حتى يبقى فيها التواء ثم تُرْسِلُهَا، فكلُّ خُصْلَةٍ عَقِيصَةٍ. وعَقَصُ الشعر ضَمَرُهُ ولَيْهَ على الرأس<sup>(4)</sup>. والعقص في العروض هو تحول تفعيلة مفاعلتن (ب - ب ب - ) في الواقر إلى (مفعول - ب - )، نحو قول الشاعر<sup>(5)</sup>:

لولا ملك رؤوف رحيم      تداركني برحمته هلكت  
- ب ب - ب - أب - -      - ب - ب ب - أب - ب -  
مفعول      مفاعلتن      مفعولن      مفاعلتن      مفاعلتن      مفعولن

1 لسان العرب: عَضْب

2 تاج العروس: عَضْب

3 انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجوامع في العروض والقوافي، ص 115

4 لسان العرب: عَقَص

5 الترميزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 57

وهذا التحول مركب من عدد من الزخافات التي طرأت على التفعيلة الأصلية، وأولها إسكان اللام (مفاعلتن ب - - - )، وتثقل التفعيلة إلى (مفاعيلن ب - - - )، وثانيها الحزم (فاعيلن - - - )، وثالثها حذف النون (فاعيل - - ب)، وتثقل التفعيلة إلى (مفعول - - ب). فما حدث للتفعيلة هو التواء وانعطاف وتداخل يشبه التواء القرنين وانعطافهما، والتواء ضفائر شعر المرأة.

## 6- العقل

أصل العقل مصدر عَقَلْتُ البعير بالوقال، وهو حَيْلٌ تُثْنَى به يد البعير إلى ركبته فتَشْدُ به وهو التواء في رجل البعير واتساعٌ وقد عَقِلَ. <sup>(1)</sup> والعقل في العروض عند ابن جني حذف الياء من (مفاعيلن) فَيُبقَى (مفاعِلن) <sup>(2)</sup>، وكذلك في اللسان، فالعلاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي تتمثل بالمنع وتقييد الحركة؛ فكما يُمنع البعير من المشي أو تقييد حركته، كذلك يحدث للتفعيلة، وقيل سمي عقلاً من العقل، ومعناه المنع، ويقع العقل في مفاعلتن فتُحذف منه اللام، فيمتنع إذ ذاك حذف نونه حذراً من اجتماع أربعة أحرف متحركة إذ كان الجزء الواقع بعده مفتوحاً بوتر مجموع <sup>(3)</sup> ومثاله قول الشاعر <sup>(4)</sup> :

مَـا زِلْ لَمَرَّتْ نَـسى فِـقْـارَ      كَأَنَّهُما رَمَـوْهُما سُبُـطُورَ  
ب-ب-ب-أب-ب-أب-      ب-ب-أب-ب-أب-ب-أب-  
مفاعِلن مفاعِلن فَعولن      مفاعِلن مفاعِلن فَعولن

ويوضح التبريزي ما تقدم بأن (مفاعلتن ب - ب - ب - ) إذا صارت (مفاعيلن ب - - - ) أي إذا أصابها العصب (كما تقدم بيانه) فيجوز أن تُحذف

[1] لسان العرب: عقل

[2] ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 82

[3] اللغامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الناضرة على غيايا الرمزة. ص 83

[4] لسان العرب: عقل

الياء منها فتصبح (مفاعيلن ب - ب - ) ويعرف العقل بقوله: والمعقول ما سقط خامسه (الياء) بعد سكونه (سكون اللام) <sup>(1)</sup>.

## 7- العلة

يسمى التغير الذي يحدث في تفعيلتي العروض والضرب علة، وهو تغيير يلتزم في أبيات القصيدة كلها. أما التغير الذي يحدث في الحشو فيسمى الزحاف. ولعل تسمية العلة تعود إلى معنى الملازمة الدائمة، فالشخص المعتل هو المريض الذي تلازمه في حياته علة ما، كذلك التغير الذي يصيب تفعيله العروض، أو تفعيله الضرب تلازم أبيات القصيدة كلها. ويجسد الشكل الآتي الفرق بين موضع الزحاف وموضع العلة في بيت الشعر.

الشطر الأول		الشطر الثاني	
الزحاف	العلّة	الزحاف	العلّة

والبيتان الآتيان يمثلان تغير الزحاف وثبات العلة

حيّ المنازل بين السّبح والرّحب      لم يبق غيرُ وشوم النار والحطب

- - ب - أبب - أ - - ب - أبب - أ - - ب - أبب -

مستعلن فعلن      مستعلن فعلن      مستعلن فعلن      مستعلن فعلن

وعقّر خالداً حول قبتها      وطامس حبشيّ اللون ذي طيب

ب - ب - أ - ب - أ - - ب - أبب - - ب - أبب - أ - - ب - أبب -

متعلن فاعلن      مستعلن فعلن      متعلن فعلن      مستعلن فعلن

نلاحظ أن الزحاف في الحشو لم يثبت على حالة، فقد جاءت مستعلن

(- - ب - ) في البيت الأول تامة، وفي البيت الثاني جاءت مخبونة (متعلن) في موضعين. أما العلة فقد ثبتت في تفعيلتي العروض والضرب (فعلن ب ب - ) في البيتين.

(1) النعري، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 54

وتنقسم العلة إلى قسمين: (1)

## 1 - علة الزيادة

العلة	تعريفها	التفاعل	حالة التفعيلة بعد الزيادة
المرفعل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	فاعِلن متفاعِلن	فاعلاتن متفاعلاتن
التدليل	زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع	متفاعِلن مستفعِلن فاعِلن	متفاعِلن مستفعِلن فاعِلن
التسبيغ	زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن	فاعلاتن

## 2 - علة النقص

بعض علة النقص	أمثلة من التفاعيل	حالة التفعيلة بعد النقص
الحنف	مفاعِلن فَعولن	مفاعي فَعو
القطع	فاعِلن مستفعِلن	فاعِل مستفعِل
القصر	فاعلاتن فَعولن	فاعلات فَعول
البشر	فَعولن	فَع
الحدّذ	متفاعِلن	متقا

والجدول الآتي يبين الزحاف والعلة في التفعيلة الواحدة. (2)

(1) النظر: الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة

الآداب، القاهرة، ط 1، 1997، ص 17، 19

(2) النظر: عبد اللطيف، محمد حساسة: البناء العروضي للقصيدة العربية. دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1999،

## معجم مصطلحات علم العروض والقافية

التفعيلة	ما تكون عليه في الزحاف	ما تكون عليه في الملة
1- فمولن	فمول	فعو- فمول- فع
2- فاعلن	فاعل- فُولن	
3- مفاعِلن	مفاعِلن- مفاعِلن	مفاعي (فمولن)
4- مستفعلن	مفتعلن- متفعلن- مُكعلن	مستفعلن مستفعلن
5- فاعلاتن	فملاتن- فاعلات	فاعلا- فولات
6- مفاعلتن	مفاعلتن (بإسكان اللام)	مفاعل (فمولن)
7- متفاعِلن	متفاعِلن (بإسكان التاء)	متفاعِلن- متفا- متفا- متفاعِلن- متفاعِلن
8- مفعولات	مفعلات	مفعلا- مفعلات

### العلل الجارية بحرف الزحاف

هي العلل التي تأخذ صفة الزحاف في عدم اللزوم، فإذا عرضت لم يجب على الشاعر التزامها؛ بل جاز له تركها والعود إلى الأصل. وتلك العلل كثيرة أغلبها لم يقع في الشعر العربي إلا نادراً نحو الخزم وهو زيادة حرف إلى أربعة أحرف في صدر الشطر الأول من البيت، أو حرف أو حرفين في أول العجز وشدّ بأكثر من أربعة في أول الصدر وبأكثر من حرفين في أول العجز مثاله في الشطر الأول بحرف قول الشاعر:

وكان أبانا في أفانين ورفه      كبير أناس في بجان مزمل

فكلمة كان وزنها فعول وزيدت قبلها الواو.

ومنها الخرم، بالراء وهو اسم يطلق بالمعنى العام على إسقاط أول الوجد المجموع في أول شطر من البيت وتختلف أسماؤه بحسب موقعه، ولا يكون إلا في التفاعيل المبدوءة بوجد مجموع وهي: فمولن، مفاعِلن، مفاعِلتن، وقد يقع فيها وحده أو يجتمع مع علة أخرى

ومنها علة التشعيت وهو حذف أول الوند المجموع؛ مثل فاعلاتن تحذف عينها فتصير فالاتن وتحول إلى مفعولن، ومثل فاعلن تصير فالن وتحول إلى فعلن. والحذف فيه تصير فمفعولن فهو وتحول إلى فعل.<sup>(1)</sup>

---

[ انظر: مصطلحي، محمود: أهدى سبيل في علم الجليل، ص 24

## 230



## الفاء

### 1- الفاصلة

الفاصلة نوعان؛ فاصلة صغرى وهي أربعة أحرف من التفعيلة، ثلاثة أحرف متحركة والرابع ساكن، نحو تفعيلة (مفاعِلن) فالجزء الأول منها (مُتَفًا) أربعة أحرف، ثلاثة منها متحركة، والرابع ساكن. والنوع الثاني فاصلة كبرى، وهي خمسة حروف، أربعة منها متحركة والخامس ساكن، نحو تفعيلة (هملتن). وقال الخليل: فإن اجتمعت أربعة أحرف متحركة فهي الفاضلة بالضاد المعجمة مثل هملتن.<sup>(1)</sup>

### 2- الفصل

الفصل كل عَرُوض (تفعيلة العروض) بُيِّت على ما لا يكون في الحشو، كمفاعِلن في الطويل، فإنها فصل لأنها قد لزمها ما لا يلزم الحشو، لأن أصلها مقاعِلن، والعروض قد لزمها مفاعِلن فهي فصل، وإنما سميت فصلاً؛ لأن تفعيلة العروض نصف البيت.<sup>(2)</sup> ويوضح، التبريزي تعريف الفصل بقوله: كل تغير اختص بالعروض ولم يجز مثله في حشو البيت، ويكون في إسقاط حرف متحرك فصاعداً. وبيان هذا أن كل عروض ثبتت أصلاً أو اعتلالاً على ما يكون في الحشو نحو

1) لسان العرب: فصل، وانتظر: القيراني: المعجمة، ج، 1، ص 138. و للمري، أبو العلاء: الفصول والنهايات في

تمجيد الله والمواعظ، ص 40

2) لسان العرب: فصل .

(مفاعِلن) في عروض الطويل، لأنها تلزم، وهي لا تلزم في الحشو، و (فاعِلن) في عروض المديد و(فعِلن) في عروض البسيط، فكل عروض جاز أن يدخلها هذا التغير سميت باسم ذلك التغير وهو الفصل. ومتى لم يدخلها هذا التغير سميت صحيحة<sup>(1)</sup>. ولو تأملنا الأبيات الآتية من بحر الطويل

رمانِي يحمرّ الشوق بِرودُ تَسمِيها أَحَدَتَ عن حرّ مَذِيب من البردِ

ب - - - أب - - - أب - باب - ب - ب - أب - - - أب - - - أب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وما طابَ عَرفُ من سَراها وإنما تَطيَّبُ في جَنح الدجى بِسُرى هَند

ب - - - أب - - - أب - باب - ب - ب - أب - - - أب - باب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

حدا بالأمسى شوقي رَواحِل أَدَمعي فَكَم خَلَدَ الخَد الذي فوقه تَحُدِي

ب - - - أب - - - أب - باب - ب - ب - أب - - - أب - - - أب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

لتبين لنا أن تفعيل العروض لزمّت حالة واحدة (مفاعِلن) على الرغم أن أصلها

(مفاعِلن).

(1) البربري، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 142

## القاف

### 1- القافية

قافية الرأس مؤخره، والقافية في الشعر سميت قافية لأنها تقفو البيت، أو لأن بعضها يتبع أثر بعض<sup>(1)</sup> ويقارب القرطاجني بين موقع القافية في بيت الشعر ومكونات الخيمة بقوله: ((يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت العروض رأس الخباء وما يعالي به العمود، فأحكمت هيأتها لذلك وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمتة السفلى، وجعلوا أطراد النظام المتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت. ومما يقوى أن العروض كموصل القائمتين أن كثيراً من الأعاريض القصار والتي قد نقص بعض أجزائها لا يجعلون لها أعاريض كمشطرات الرجز أو لا يحافظون على وضعها ولا يرتبطون في ذلك إلى هيأت محفوظة))<sup>(2)</sup>، ((فأما ما يجب اعتماده في وضع القول وتأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكن؛ والثانية جهة صحة الوضع؛ والثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ والرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهاار الإحسان أو الإساءة. ولكون القافية يجب أن يتحفظ فيها من هذه الجهات الأربع قال بعض العرب لبنيه: (اطلبوا أرماح

(1) لسان العرب: قفو

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 257.

فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه وأطراده، وهي مواقفه. فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته)) (1).

والقافية تمنح الشعر تأثيراً موسيقياً مضافاً إلى ما يعطيه الوزن، وتضفي عليه نغماً خاصاً من خلال انسجام الأصوات، والتمكن منها برهان على مقدرة الشاعر، وسيلة لجذب الانتباه، فكما أنها تضفي على القصيدة مسحة من الجلال، وتعين الذاكرة على الاحتفاظ بتسلسل الأبيات، وتشعذ حاسة التوقع عند السامع، وتعين على جعل النظم أكثر وضوحاً، وأشدّ قابلية للحفظ، وتربط بين أبيات القصيدة الواحدة برابط مشترك، وإذا كان الشعر يتميز بأنه كلام ذو إيقاع موسيقي، فلا بد أن تكون الأذن هي الوسيلة الأولى للتفرقة بين مستويات الشعر المختلفة (2).

ويشكل تعريف القافية خلافاً بين العروضيين، ويمكن تصنيف اختلاف تعريف القافية على النحو الآتي:

1- قال الخليل بن أحمد: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن (3) والقافية على هذا المذهب، تأتي جزءاً من كلمة، أو كلمة واحدة، أو كلمتين. ففي قول المتنبي:

شمس ضحاها هلال لينها  
در تقاصسـيـرها زبرجـدها

القافية (زبرجدها)، لأن آخر البيت هو الألف، وأول ساكن من الكلمة هو حرف الراء، والحرف المتحرك الذي يقع قبل الساكن هو الباء، فالقافية جزء من (زبرجدها) وفي قول الشاعر:

تزود إلى يوم الممات فإنه  
ولو كرهته النفس آخر موعد

1) القراطبي، أبو الحسن حازم: منهاج البلقاء وسراج الأدياب ص 271

2) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر". فقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

3) لسان العرب: قفو.

فالقافية (موعد): لأن آخر البيت حرف الدال، وأول ساكن هو حرف الواو، والحرف المتحرك الذي يقع قبل الساكن هو الميم، فالقافية كلمة (موعد). وفي قول الشاعر:

لكل ما يرزني وإن قل ألم ما أطول الليل علي من لم ينم

فالقافية كلمتان، لأن آخر حرف من البيت حرف الميم، وأول ساكن هو حرف الميم في (لم). والحرف المتحرك الذي وقع قبل الساكن هو اللام، فالقافية كلمتان (لم ينم).

2- قال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام، وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف، لأن القافية مؤنثة، والحرف مذكور. ولو قال لك شاعر: اجمع لي قوافي، ثم تجمع له أنصافاً، وإنما تجمع له مكلمات، نحو: غلام وسلام.<sup>(1)</sup>

3- قال الفراء يحيى بن زياد في كتاب حروف المعجم: إن القافية هي حرف الروي، واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين.<sup>(2)</sup>

4- قال قطرب: القافية الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وهو المسمى رَوِيّاً.<sup>(3)</sup> وينفي الأخفش أن يكون الروي هو القافية بقوله: ومن زعم أن حرف الروي هو القافية، لأنه لازم، نقول له: صحة البيت لازمة، فهلاً جعلها قافية. وتألّفه لازم له وبنائه، فهلاً تجعل كل واحد من ذا قافية؟ فإن كانت الحروف هي القوافي، فقد اتفقت في قال وقيل، لأنهما لآمان. وإذا سمعت العرب مثل هذا قالوا: اختلفت القوافي. فقولهم: اختلفت القوافي، يدل على أنهم لا يعنون الحروف. وجميع من ينظر في الشعر إذا سمع مثل هذا قال: اختلفت القوافي. فقولهم: اختلفت القوافي، يدل على أنهم لا يعنون الحروف.<sup>(4)</sup>

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 4 - 6

(2) الفراء: المعجم، ج 1، ص 153

(3) لسان العرب: قفر

(4) الظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 4 - 6

5- بعض العرب يجعل القافية هي القصيدة كلها، ويروي الأخفش: سمعت عربياً يقول: عنده قوافٍ كثيرةٌ، فقلت: وما القوافي؟ فقال: القصائد وسألت آخر فصيحاً. فقال: القافية القصيدة. ثم أنشد:

وقافية مثل حـد السـنا      ن تـبقى ويـهلك مـن قالها

يعني القصيدة. وفي قول آخر:

نَبَّأْتُ قَافِيَةً قِيلَتْ تَنَاشِدُهَا      قَوْمٌ سَأَتَرَكُ فِي أَعْرَاضِهِمْ نَدْبَهَا (1)

6- جعل بعض العرب البيت قافية. قال حسان:

فَنَحْكُمُ بِالْقَوَافِي مِنْ هَجَانَا      وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْلُطُ الدَّمَاءُ (2)

ويرى السكاكي أن تسمية البيت أو القصيدة قافية هو من باب إطلاق اسم اللازم على المألوم وباب تسمية المجموع بالعض. (3) وقال الأزهري: العرب تسمي البيت من أشعر قافية، وربما سمو القصيدة قافية. (4)

7- جعل بعض العرب القافية كلمتين يروي ابن رشيق أنه سأل أعرابياً أنشد:

بَنَاتٌ وَمَاءٌ عَلَى خَدِّ اللَّيْلِ

لَأَمْ مِنْ لَمْ يَتَّخِذْنَهُ الْوَيْلُ

فقلت: أين القافية؟ فقال: خدّ الليل، لأنه إنما يريد الكلام الذي هو آخر

البيت، لا ببالي قل أو كثير. (5)

ولما كانت قيمة القافية تكمن في الموسيقى التي تتبع منها، على اعتبار أنها رابط موسيقي بين أبيات القصيدة، أو إشارة صوتية على انتهاء البيت؛ فينبغي تمخير الثبائن في تعريف القافية للكشف عن المستوى الموسيقي لها، وهذا يعني

(1) الأعرابي، أبو الحسن محمد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 1 - 4

(2) القنبراني: العملة. ج 1، ص 153

(3) الفخر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 689

(4) لسان العرب: قفر

(5) القنبراني: العملة. ج 1، ص 153

الإضافة من كل التعريفات السابقة تحقيقاً للإيقاع؛ فالقصيدة التي يقتصر فيها الإيقاع على تردد حرف الروي وحده، تمد القافية فيها حرف الروي، لأنه الوحدة الموسيقية الوحيدة التي تشكل إيقاع القافية، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية.<sup>(1)</sup>

#### التعاليق النفسية للقافية

ينبه القرطاجني إلى التعالق بين القافية ومعنى البيت بقوله: ((فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتثار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به. فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشدّه تلبساً بعناية النفس وقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل))<sup>(2)</sup>

وقد تبين أن الشعراء لهم مذهبان في بناء الشعر، وأن كل مذهب له ثلاثة مآخذ. فالمذهب المختار - وهو بناء البيت على القافية - يحسن فيه بناء البيت بأسره على القافية إذا لم يحتاج فيه إلى مناسب متقدم، أو إذا احتيج وتيسر وجه المناسبة، ويحسن أن يبني عليها من أول الشطر الثاني أو ما يتصل به مما قبله حيث يكون البيت وصلة بين فصلين أو طرفي فصل، ثم يبني الشطر الأول بعد عدم صعوبة القافية على عبارة تليق بما تقدم عليها وتأخر عنها، وذلك غير عزيز.

فأما بناء أكثر البيت على القافية فيقع فيه التكلف كثيراً، لأنه لا يخلو من أن يكون الطرف المتقدم في المبني من المعنى مناسباً للبيت الذي قبله فيكون ما يقدم عليه لتكميل البيت فضلاً لا يحتاج إليه، وإن لم يكن مناسباً لما تقدم فبعيد أن تقع قبله لفظة أو لفظتان تتناسب إليهما وإلى ما تقدم انتساباً قوياً، فيقع التكلف أيضاً.

(1) أنس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 247

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البطلاء وسراج الأديباء، ص 275

وأما المآخذ الثلاثة في المذهب الثاني فقل ما تخلو من التكلف وأشدّها إغراقاً في التكلف ما بني أكثر البيت على أوله ثم استؤنف بعد ذلك النظر في القافية.

وقد يعرض للخواطر في حال جماعها نهز في نظم الكلام فينتظم البيت كله دفعة في غاية السهولة والبعد عن التكلف. واتفاق مثل هذا للمطبوعين كثير. ووجوه اجتلاب الخواطر للكلام وطروء عليها كثيرة. وإنما ذكرت منها ما تيسر.<sup>(1)</sup> ويتودنا اختلاف المروّضين في تعريف القافية إلى اختيار مساحة إيقاعية واسعة للقافية من خلال ترجيح تعريف الخليل بن أحمد، وبغينا هذا الاعتماد عن تعريف الأخفش (آخر كلمة في البيت)، وعن تعريف الفراء (حرف الروي)، فكلما تعددت الأصوات الإيقاعية في مساحة القافية ارتفع المستوى الإيقاعي، وهو أمر يتكفل به تعريف الخليل للقافية.

ويفضي حد القافية عند الخليل إلى تأمل الأصوات المجاورة للروي بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافية التي تعتمد على التنوع والتناسب والتوافق، ومن التشكيلات الإيقاعية التي يمكن دراستها وفق تعريف الخليل بن أحمد ما يلي:

#### 1- الإيقاع المتجانس أو المزدوج

وهو تردد صوت الروي في كلمة القافية. وقد يأتي الصوت المتردد مجاوراً للروي، ومفصولاً عنه بأحد أصوات الرفع، ويمكن تسمية الأول بالإيقاع المتجانس القصير، والثاني بالإيقاع المتجانس الطويل، والفرق بين النوعين فرق في المدة الزمنية التي يستغرقها الصوتان المتجانسان، فالتردد التجاوري أقصر زمناً من التردد المفصول بأحد أصوات الرفع، وعليه فإن التردد المفصول أكثر ثراءً لإيقاع القافية، لأنه كلما طال زمن النطق بالصوت زاد الوضوح الصوتي السمعي، وتمكن المتكلم من ترنيمة وتنغيم الصوت، ومن إيصاله إلى أذن الملقني واضحاً ومؤثراً. ففي قصيدة

(1) الفرطاني، أبو الحسن حازم: منهاج البلاء وسراج الأدياء، ص 281.



تنتهي أبياتها بكلمات (دلال، طلال، زلال، قلال، ظلال، الأغلال، حلال) يتكون التشكيل الإيقاعي أو المساحة الإيقاعية من (لال).

ويأتي الإيقاع المتجانس أو المزدوج إفراديا وثنائيا: فالإفرادي هو تردد صوت واحد قبل الروي، نحو قول ابن دريد في مقصورته:

وَلَوْ أَشَاءَ ضَمُّ قَطْرِهِ الصَّبَا      عَلَيَّ فِي ظِلِّي نَعِيمٌ وَغِنَى  
وَلَا عَبَسْتُ غَاذَةً وَهَنَانَةً      لُضْنِي وَفِي تَرْشَاهُهَا بُرءُ الضَّنَى

تردد صوت النون قبل الروي فأضاف إيقاع الغنة إلى الإيقاع الرئيس نغمة موسيقية جديدة. وصوتا الغنة (الميم والنون) من الأصوات الأثيرة التي تملك تأثيرا نفسيا مائزا وذلك أن الغنة ((نغم شجي تعشقه الأذن وتلذذ النفس، ولذلك يكثر دخوله في ترتيب مفردات اللغة تطريباً وتشجيعاً، فترى منه الكثير المكرر في تضاعيف الكلام وفوافيه))<sup>(1)</sup> والثنائي وهو تردد صوتين قبل الروي، نحو قول ابن دريد في مقصورته:

1) وَقَدْ سَمَا عَمَرُو إِلَى أَوْتَارِهِ      فَاحْتَدَّ مِنْهَا كُلُّ عَالِي الْمُسْتَمَى  
2) فَامْتَنَزَلَ الزَّيَاءُ قَصِراً وَهِيَ مِنْ      عَقَابِ لُوحِ الْجَوِّ أَعْلَى مُنْمَى  
3) وَسَيْفٌ اسْتَلَعَتْ بِهِ هِمَّتُهُ      حَتَّى رَمَى أَبْعَدَ شَأْوِ الْمُرْقَمَى

فقد تردد صوتا التاء والميم قبل الروي مما وفر ثلاث وحدات إيقاعية للقافية وهي التاء والسين والألف المقصورة، ولا يخفى أن المستوى الإيقاعي للمزدوج الثنائي أعلى من المزدوج الإفرادي من حيث عدد الأصوات المتجانسة التي تقع قبل الروي في الأبيات المتتابعة، فكلما زاد عدد الأصوات زاد المستوى الإيقاعي. ويوفر تردد الصوتين تنوعاً إيقاعياً لقافية البيت الواحد، إذ ينتقل الإيقاع من الهمس في التاء إلى الجهر في الميم.

(1) شليم السيد: التكرير بين الشعر والنثر. دار انطباع المملىة بالأزهر، ط1، 1978، ص12.

## 2- الإيقاع المنقطع

هو تردد صوت ما قبل الروي، ويأتي مجاوراً، أو مفصلاً عنه بصوت من أصوات الرفع، وينتج عن هذا التردد إيقاع جديد يعمل على توسيع المساحة الموسيقية للقافية؛ فبدلاً من قصر الإيقاع على تردد صوت الروي وحده، فإن الإيقاع يتشكل من تردد صوتين في عدد من قوافي الأبيات. فلو نظرنا في قصيدة رويها الباء - مثلاً - لثبنا لنا أن صوت الراء قد تردد مجاوراً للروي في قوله: 'القرب، العرب، كرب، الحرب، السرب، الدرب، الجرب، الضرب، الكرب، زرب، السرب، الحرب، وأن صوت الهاء قد تردد مجاوراً للروي في قوله: 'شهب، سهب، الصهب، نهب، الشهب، الشهب. فقد أضاف صوتا الراء والهاء ثمتين جديدتين لإيقاع القافية الذي أصبح يتشكل من إيقاع دائم يمثل صوت الروي (الباء)، وإيقاع منقطع يمثل صوتا الراء والهاء المجاورين للروي.

## 3- الإيقاع الإبدال

هو إبدال موضعي بين حرفين من حروف كلمة القافية، مع مراعاة جنس وموقع الحرفين المتبادلين. أو هو إبدال نوعي للحركات في قوافٍ متماثلة لفظاً؛ فقد تتبادل الضمة والفتحة، أو الضمة والكسرة، أو الفتحة والكسرة مواضعها، ويحقق هذا التبادل الموضعي للحروف والنوعي للحركات ثراء موسيقياً للقافية، وتوابعاً دلاليّاً على الرغم من الثباين الدلالي الناجم عن الإبدال الموضعي والنوعي.

## 4- الإيقاع التناظري

هو التناظر بين الأصوات المجهورة والمهموسة، وبين الأصوات المنخفضة والمرفقة، في كلمات القوافي. فالفرق بين العين والحاء، والغين والخاء، والزاي والسين في ملحمي الجهر والهمس، والسامع لا يكاد يفرق بين الصوت المجهور والمهموس، لذلك يبدو الصوتان صوتاً واحداً، مما يجعل القوافي التي وقع فيها تناظر بين الأصوات المجهورة والمهموسة ترتفع إلى درجة الكمال الموسيقي، كذلك الأمر في القوافي التي وقع فيها تناظر بين الأصوات المنخفضة والمرفقة، والأصوات المجهورة

والمهموسة التي وقع بينهما تناظر هي العين والحاء، والغين والخاء، والزاي والسين، وأما الأصوات المنخمة والمرققة فهي الصاد والسين، والضاد والdal، والطاء والتاء. كقول الأختل:

حَيَّ الْمَنَازِلَ بَيْنَ السَّفْحِ وَالرُّحْبِ      لَمْ يَبْقَ غَيْرُ مَثُومِ النَّارِ وَالْحَطْبِ  
حَامِي الْوَبِيْقَةِ تُغْضِي الرِّيحَ حَشِيْقَةً      يَكَادُ يَذْكِي شَرَارَ النَّارِ فِي الْعُطْبِ

فقد وقع تناظر صوتي بين الحاء والعين في قوله: "الحطب، العطب"، وهما صوتان حلقيان احتكاكيان، الأول منهما مهموس، والثاني مجهور وفي قوله:

شَرُّقْنُ إِذْ عَصِرَ الْعَيْسَانُ بِأَرْحُهَا      وَأَيَّسَتْ غَيْرَ مَجْرَى السَّنَةِ الْخُضْرُ  
وَدَعْدَعَتْهُ رِيَّاحُ الصَّيْفِ وَأَضْطَرَّتْ      هَوَقُ الْجَاجِي مِنْ أَذْيِهِ تُسَدِّرُ

وقع تناظر صوتي متبادل بين الخاء والغين، والضاد والdal، والتناظر الأول تناظر بين ملمحي الجهر والهمس، والتناظر الثاني تناظر بين ملمحي التخميم والترقيق، ويمكن تسمية هذا التناظر: بالتناظر المركب، لأنه وقع بين أربعة أصوات. وفي قوله:

وَلَوْ كَلَّفَهَا رِخْوُ مَقَامِلُهُ      أَوْ ضَيَّقُ الْبَاعِ عَنْ أَمْثَالِهَا سَعْلًا  
وَقَدْ تَنَقَّذْتُهُمْ مِنْ قَعْرِ مُظْلِمَةٍ      إِذَا الْجَبَانُ رَأَى أَمْثَالَهَا رَحْلًا

وقع تناظر صوتي متبادل بين السين والزاي، والعين والحاء، وكلا التناظرين وقعا بين ملمحي الهمس والجهر، ولا يعد تناظراً مركباً. كالتناظر الذي تقدم. لأنه وقع في مجموعة صوتية واحدة.

## 5- الإيقاع الاشتقائي

هو تردد مادة لغوية في عدد من القوافي بصيغ اشتقاقية متنوعة، فقد تأتي المادة اللغوية فعلاً مبنياً للمعلوم ومبنياً للمجهول، أو مسنداً إلى ضمير المتكلم

والمخاطب، أو مسنداً إليه مفرداً أو جمعاً، أو اسم فاعل واسم مفعول، أو على وزن ضغال وفعال وأفعطل، أو اسماً وفعلاً... إن تردد المادة اللغوية الواحدة مرتين أو ثلاث مرات في القصيدة يخلق تواصلاً موسيقياً في قوافي الأبيات، ويجعل منها منظومات موسيقية ذات حسن إيقاعي متقارب ومتميز، وبخاصة بين القصائد ذات المستوى العندي.

## أنواع القافية

تنقسم القافية وفق حركة الروي إلى قسمين:

1 - القافية المطلقة، وهي التي يكون فيها الروي متحركاً، نحو قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها      ألفيت كل نعيمة لا تتفح

وسميت مطلقة لانطلاق الصوت بحركة حرف الروي.

2 - القافية المقيدة، وهي التي يكون فيها الروي ساكناً، كقول الشاعر:

عجبا للبدهر: صبيح ودجى      ونجسوم وهلال وقمر

وسميت مقيدة؛ لأن صوت الروي قيد ولم ينطلق، كما أن القيد عكس الحركة. ((ويستحسن في القوافي المقيدة أن تكون حركة ما قبل الروي إما فتحة ملتزمة وإما ضمة وكسرة متعاقبتين وقد وردت الفتحة ميمها في مقيدات شعراء الإبلاد، فأما شعراء الجاهلية فيقل ذلك في قوافي أشعارهم.))<sup>(1)</sup>

## 2- القبض

القبْضُ خلافُ البَسْطِ، والقبْضُ الانقباض، وأصله في جناح الطائر قال الله تعالى: ((وَيَقْبِضْنَ مَا يُمَسِّكُهُنَّ إِلَّا الرَّحْمَنُ))<sup>(2)</sup>، وقبض الطائر جناحه جمعه،

[1] الفراءاني، أبو الحسن حازم: منهاج البلقاء وسراج الأدهاء، ص 273

[2] البحل 79

والْقَبْضُ الإسْرَاعُ ، والقَبْضُ القَوْمُ سَارُوا وأسْرَعُوا. وفي العروض القَبْضُ في زحاقب الشعر حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة، نحو النون من فعولن والياء من مفاعيلن.<sup>(1)</sup> فالمعنى اللغوي والعروضي يفيدان القصير والسرعة، فقبض الجناح هو تقصير، والاتقباض السرعة في المشي، كذلك يتم تقصير التفعيلة وتسويع انقضائها بالقَبْضِ، نحو قول الشاعر:

سَأَعْمَلُ عَنِ الْعَارِ بِالسِّيفِ جَالِبًا      عَلِمِي فَضَاءَ اللَّهِ مَا كَانَ جَائِلًا  
ب-  
فَمُولٌ    مُتَاعِلِنٌ    فَمُولُنْ    مُتَاعِلِنُنْ

فقد خذفت التون وهي الحرف الخامس من (فمولن) في بداية الشطر الأول، وبداية الشطر الثاني.

وقول الشاعر: (من المضارع)

إذا ونا مناك شـبرا  
فأدنيه مناك باعا

ب-ب-ا-ب- -  
ب-ب-ا-ب- -

مفاعِلن قاع لاتن  
مفاعِلن قاع لاتن

فقد حذفت الياء وهي الحرف الرابع من تفعيلة (مفاعيلن).

وقيل سمي قبضاً ؛ لانقباض الصوت بالجزء (التفميطة) الذي يدخله، وذلك لأنه يدخل (فعولن ومفاعلين) ليس إلا ، فإذا حذفت التون من الأول والياء من الثاني انقبض الصوت عن اللفة التي كانت موجودة مع النون، وعن اللين الذي كان موجوداً مع الياء.<sup>(2)</sup>

## 1، لسان العرب: قبض

(2) للمعلمين: بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: الحيون القائمة على عجائب الرامزة. ص 83

### 3- القَصْر

القَصْرُ والقَصْرُ في كل شيء خلافُ الطُولِ، والمَقْصُورُ ما أُنْقِطَ آخرُهُ وأُسْكِنَ نحو فاعلاتن فقد حذفت النون منها وأُسكنت التاء فبقيت فاعلات (- ب - )، ونُقل إلى فاعلان (- ب - ).<sup>(1)</sup> نحو قول الشاعر من المديد:

لَا يَغُورُنَّ امْرَأَةً عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ  
- ب - - ١ - ب - ١ - ب - - ١ - ب - ١ - ب - ١ - ب -

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلات

نلاحظ أن تفعيلة الضرب (فاعلات) أصلها (فاعلاتن) فقد حذفت النون منها وأسكنت تاءها، ويجوز أن تُكتب (فاعلان - ب - )، ويحتمل أن يكون سمي بذلك لأنه لما حذف آخره وأسكن ما قبله منع من الحركة، أو لأن الجزء قصر عن التمام كما قصر الاسم المقصور عن المد.<sup>(2)</sup> وقول الشاعر من الرمل:

هَذَا الْكَفَرَانُ بِالْحَسَبِ وَلَا هَذَا الْإِيمَانُ فِيهِ وَالْوَفَاءُ  
- ب - - ١ - ب - - ١ - ب - - ١ - ب - - ١ - ب -

فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

نلاحظ أن تفعيلة الضرب (فاعلات) أصلها (فاعلاتن) فقد حذفت النون منها، وأسكنت تاءها.

ويقع القصر كذلك على تفعيلة (فعولن) في البحر المتقارب، كقول الشاعر:

تَنَافَسَ فِي جَمْعِ مَالٍ حَطَامٍ وَكُلٌّ يَزُولُ وَكُلٌّ يَبِيدُ

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

[1] انظر: لسان العرب: قصر

[2] الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الناضرة على غيايا طرامزة، ص 108

فأصل تفعيلة الضرب (فاعل) فعولن، فقد حذفت منها النون وأسكنت

اللام .

والفرق بين القطع والقصر أن القصر يقع في الأسباب، كما حدث لتفعيلة

(فاعلاتن) التي تنتهي بسبب (تن) والقطع يقع في الأوتاد، كما حدث لتفعيلة

(مفاعِلن) التي تنتهي بوتر (علن).

#### 4- القصم

نقول: فلان أقصم الشيء إذا كان منكسرها، وقد قصم وقصمت منه

قصماً وهي قصماء انشقت عرساً، ورجل أقصم الشيء إذا كان منكسرها من

النصف (1) والقَصْمُ في العروض هو تحول مفاعلتين (ب - ب - ب - ) إلى مفعولن

( - - - ) في الوافر، وهو تغير مركب من عدد من الزحافات، أولها تسكين

الخامس (العصب) (مفاعلتين ب - - - )، وتثقل التفعيلة إلى (مفاعيلن ب -

- - - )، وثانيها الخرم فتصبح التفعيلة المنقولة (فاعيلن - - - )، وتثقل إلى

(مفعولن - - - )، (2) وهذه التغييرات تعني أن تخرم معصوباً. (3) وسمي

مقصوما تشبيها للتفعيلة المقصومة بقصم السن أو القرن .

ومثال القصم قول الشاعر: (4)

مسا قبلوا لنا سداً ولكن تقاهم أمرهم فأتوا بهجر

- - - أب - ب - ب - أب - - - ب - ب - ب - أب - ب - ب - أب - - -

مفعولن مفاعلتين فعولن مفاعلتين مفاعلتين فعولن

(1) لسان العرب: قصم

(2) العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي، ص 115، 116

(3) الطخسري، جابر الله: التسلط في علم العروض، ص 40

(4) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 56 .

## 5- القصيدة (القصيدة)

القصيدة من الشعر ما تم شطر أبياته، أو شطر أبييته. وسمي بذلك لكمالهِ وصحة وزنه. وقال ابن جني سمي قصيداً لأنه قصيد واعتمد والجمع قصائد، والقصيد جمع القصيدة كسفين جمع سفينة، وقيل الجمع قصائد وقصيد. وقيل سمي قصيداً لأن قائله احتفل به فتقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يكتصد أي يتكسر لسميته. وقيل سمي الشعر أثناماً قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ولم يحسبه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضيه اقتضاباً. وفي العادة يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة.<sup>(1)</sup> وقيل: لا تسمى الأبيات قصيدة حتى تكون عشرة فما فوقها، وقيل أزيد من عشرة وقيل حتى تجاوز سبعة، وما دون ذلك قطعة.<sup>(2)</sup>

## 6 (قصيدة النثر)

أشارت نازك الملائكة للبداية الزمنية لظهور ما يسمى قصيدة النثر، ولم تخل إشارتها من رفض مطلق لقصيدة النثر، وهو ما تجلّى في حزمة من الألفاظ والنعموت التي وردت في سياق حديثها عن بداية قصيدة النثر، ففي لبنان قامت عدوة غربية ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مؤخراً مجلة "شعر" التي راحت تدعو إليها ملحة. وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة أن الوزن ليس مشروطاً في الشعر، وإنما يمكن أن نسمي النثر شعراً، مجرد أن يوجد فيه مضمون معين، وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعات على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زادوا قطبوعاً كتبها من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة "شعر". وكان نازك أرادت أن تقول: إن

(1) لسان العرب: قصيد

(2) الدماشي: بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: المعون العائرة على عيال الرامة. ص 65



قصيدة النثر ليس فيها من ملامح الشعر الحر إلا الشكل الفني لتوزيع الأسطر، وكلمة شعر على غلاف الكتب التي تزعم أنها شعر.

ولم تكتف نازك برفض قصيدة النثر، فحملت الداعين إلى قصيدة النثر مسؤولية الخلط الذي حدث بين الشعر الحر الموزون وقصيدة النثر التي تقتصر إلى الوزن، وهو أمر يفهم من قول نازك: وما يهنا في هذا الموضوع، أن نثرهم هذا، الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيراً من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله. وخيل إليهم نتيجة لذلك، أن الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له.<sup>(1)</sup>

وتحرص نازك على تحديد مفهوم لقصيدة النثر، فالشعر في نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء كان موزوناً أو غير موزون؛ لأن الوزن، في رأيهم، ليس شرطاً في الشعر. وعلى هذا الأساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون. فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفاً مشتقاً من آرائهم هذه قلنا إنه "تجمع معاني جميلة موحية فيها الإحساس والصورة".<sup>(2)</sup>

وتتبعه إلى اختصار قصيدة النثر إلى المقومات الإيقاعية مما يفقدها خاصية يتفوق بها الشعر عليها في إثارة المشاعر وتس القلوب. ولذلك كان النثر، في الغالب، قرين البحث العلمي والدراسة الموضوعية، حتى أصبحنا نصف الشعر الذي لا يطربنا بأنه "نثري". والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها أن النثر، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني، يبقى قاصراً في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون.<sup>(3)</sup>

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 157

(2) المرجع نفسه. ص 223

(3) المرجع نفسه ص 226

وترتبط نازك بين ظهور قصيدة النثر وترجمة الشعر الأوروبي، إذ إن نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي. وجاءت الإساءة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر<sup>1</sup> كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر يترجم به قصائد أجنبية، ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطّعا ويسمونه في حماسة غير علمية شعرا<sup>(1)</sup>.

ويرى سوزان برنار أن قصيدة النثر قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور، خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البقاء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إبعاءاته لا نهائية<sup>(2)</sup> ويصف جان كوهن قصيدة النثر بأنها شعر أيتز (إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائماً كما لو كانت شعراً أيتز)<sup>(3)</sup>.

وما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التقيلة وأنواع تشكيّلها، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التقيلة، وهي التركيب اللغوي حين ينتظم في انساق من الموازنات والتقطيع. والتكرار وفق أشكال موزونة لتأدية دلالتها التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة ويهدف دلالي محدد. والتوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها<sup>(4)</sup>.

والاهتمام بالقراءة وحده لا يكفي لتربية الأذن، وإنما علينا أن نحسن الاستماع في ذكاء أيضاً، لأن الإيقاع في الشعر يتركب في كثير من الأحوال من مجموعة مؤلفة، ومعقدة، من وحدات نغمية، ومن لم يتعود سماعه على أن يهجم بها صريحا، وإن يتعرف عليها عندما تحدث، فإنه لا يستطيع أن يستوعبها ككاملة، مثل ما

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 157.

(2) برنار، سوزان: جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بوهلر إلى أليسان، ترجمة: زهير مجيد مفاس، مطبعة الفنون، بغداد، د.ت، ص 16.

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص 52.

(4) العيدوني: في معرفة النثر. دراسات في النقد الأدبي دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999، ص 106.

يحدث لمستمع الموسيقى غير المدرب، تقلت منه الظلالُ الشفيفةُ في اللحن، ويكتفي كلُّ واحدٍ منهما، مستمع الشعر ومستمع الموسيقى بالخطوط العامة فحسب لأية قصيدة أو مقطوعة موسيقية. بقي أن أشير إلى أن السامع لا يهجم عادة، ولا يتعرف إلى ما يسمع بداهة، إلا من خلال معرفة جيدة بعلم العروض والقوافي، والتمكن من صوتيات اللغة، وقواعد النحو والصرف، لأن تحليل إيقاع كلِّ بيت في قصيدته، ورده إلى العناصر والوحدات التي يتألف منها من التفعيلات، وما يلحقه من الزخافات والعلل، هو ما يهذب سمعنا، ويتيح له مع التدريب أن يهزم - بمجرد السماع - بين تفعيلات قصيدة وأخرى، وأن يدرك التغيرات التي أدخلها الشاعر من زخافاتٍ وعللٍ»<sup>(1)</sup>

وجماليات قصيدة النثر لا تمنحها صفة الشعر عند كمال محمد بشر، «فلكل مبدع أن يكتب بالطريقة التي يرتضيها، وأن يتحرك في المجال الذي يحسنه، ولكن ما ينبغي أن نرفضه هو سرقة الشعارات، وتزييف المصطلحات، فما يخرج عن القلب الشمري ليس شعراً، وقد يكون كلاماً جيداً، وأدباً جميلاً، يستحق التسجيل والإعجاب، علينا أن نبحث له عن مصطلح يوافقه»<sup>(2)</sup>

ويدافع محمد عبد المطلب عن قصيدة النثر ويحثكم للمعنى المعجمي لاثبات صلة قصيدة النثر بمصطلح "قصيدة" ((«قصيدة النثر» مصطلح، وتوثيق المصطلح يقتضي الرجوع إلى المعاجم فتجد المعجم يربط كلمة (قصيدة) بالقصد والإجادة والتعمين والمهارة في الصنعة. لم يربطها المعجم بالوزن ولا القافية، وإذا قيل عن المعجم يربطها بالشعر، تقول: والمعجم يقول: عن الشعر من الشعور والصدق. معنى هذا أن القصيدة يمكن أن تتحقق في إبداع يتوافر فيه القصد والقطنة والإجادة. هذه الأمور الثلاثة يمكن أن تُطلق على إبداع دون أن يتحقق فيه الوزن ولا القافية. أما كلمة (نثر) فالواقع أن المعاجم القديمة أهملتها على أساس أن المعنى معروف، ولم

(1) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر". عقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

(2) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر". عقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

يقول الزمخشري إلا رجل نثر أي حسن الكلام. وابن منظور لم يقل إلا: "النثر كثرة الكلام". لم يذكر لنا حدوداً معرفية عن كلمة النثر. ولعل أبا حيّان التوحيدي هو الذي قال: "إن النثر من حيز البساطة، والنظم من حيز التركيب". وحتى البساطة والتركيب من الممكن عدلاً اجتماعهما في كيان واحد. فقصيدة النثر حضرت إلى الواقع العربي، لكنّها مسبقة بمرحلة هي مرحلة الشعر المنثور سنة 1912م كتب المنفلوطي يقول: "والوزن للشعر كالحليّ للغانية لا يعيها عطل، فإن الشعر لا يعيها أن يخلو من الوزن والقافية" وهذا كلام المنفلوطي نصّاً. إن قصيدة النثر تخلّت عن صفاء اللغة ومالت إلى ما نسميه التداولية وتخلّت عن أناقة التعبير ودخلت في لغة الحياة اليومية، ومالت إلى الانكماش الشديد، وإلى التعمّد الشديد نتيجة لاستعانتها بفنون قولية من القصة والمسرحية وأهم شيء أن قصيدة النثر تخلّت نهائياً عن مقولة رومانسية مغرقة وذهبت إلى رومانسيتها هي، وهي التجربة، ودخلت فيما أسميه المواقف والأحوال واللحظة. (1)

## 7- القطف

القطف في تفعيلة عروض الوافر (مفاعلتن) هو حذف التاء والنون وإسكان اللام فتتحول التفعيلة إلى (مفاعل ب - -) وتقل إلى (فصولن ب - -)، وليس في الشعر مقطوف غير (2). وسمي مقطوفاً: لأنك قطف الحرفين ومعهما حركة ما قبلهما، فصار كالثمرة التي تقطعها فتعلق بها شيء من الشجرة (3)، وكأن حريّة النون والتاء ثمرة الشجرة وحركة اللام ما تعلق بالثمرة من أوراق الشجرة. ففي قول الشاعر:

سلوا قلبي فعداء ملاً وتاباً      لعل على الجمال له عتاباً

ب - - - أب - ب - ب - أب - -      ب - ب - ب - أب - ب - ب - أب - -  
مفاعلتن مفاعلتن      مفاعلتن مفاعلتن

(1) من كلمة المذكور محمد عبد المطلب في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر"، عقدت هذه الندوة بقاعة

الاجتماعات لأكبرى مجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م

(2) نظراً: القويون؛ العملة، ج 1، ص 139

(3) لسان العرب: قطف

أصل تفعيلتي العروض والضرب هو (مفاعلتن). فحذفت النون والتاء منهما، وأسكنت اللام، فصارت التفعيلة (مفاعسب - -)، ثم نُقلت إلى (فعولن ب - -). والشائع في وزن الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، ولا يطرأ أي تغيير على تفعيلة (فعولن) في العروض والضرب.

## 8- القطع

الْمَقْطُوعُ هو حذف آخر الوجد وتسكين ما قبله نحو قول الشاعر:

إن الكواعب إن رأيتك طاويا وصل الشباب طوين عنك وصالا

- - ب - أب ب - ب - أب ب - ب - - - ب - أب ب - ب - أب ب - -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فأصل تفعيلة الضرب (متفاعلن)، حُذف آخر الوجد المجموع (علن)، أي: النون، وأسكنت اللام، فصارت التفعيلة (متفاعل ب ب - -).

## 9- القوما

له وزنان: الأول منهما، بيته مركب من أربعة أفعال، منها ثلاثة متساوية في الوزن والقافية، والآخر هو الثالث أطول منها وهو مهمل بغير قافية. والوزن الثاني منها بيته مركب من ثلاثة أفعال مختلفة الوزن متفقة القافية يكون القفل الأول منها أقصر من الثاني والثاني أقصر من الثالث. ومخترعوه البغداديون في دولة الخلفاء من بني العباس.

واشتقاق اسمه من قول المخنثين: (قوما للسحور)، ينهبون به رب المنزل ويذكرون فيه مدحه والدعاء له، فأطلقوا عليه هذا الاسم وصار علماً له. ثم لما شاع وكثر فيه التصنيف نظموا فيه الغزل.

وقيل: إن أول من اخترعه ابن نقطة برسم الخليفة الناصر. والصحيح أنه مفتع من قبله، وكان الناصر يطرب له، وكان لابن نقطة ولد صغير ماهر في نظم القوما والقضاء به، وأراد أن يعرف الخليفة بموت والده ليجربه على مقروضه، فتمتد ذلك عليه، فصبر إلى دخول شهر رمضان ثم أخذ أتباع والده من المسحرين ووقف في أول ليلة من الشهر وغنى النوبة بصوت رقيق فأصغى الخليفة إليه فأطربه، فلما وصل إلى القوما:

يا مبيد السادات لك بالكرم عادات  
 أنا بيتي ابن نقطة ويبي تعيش أنت مات  
 فأعجب الخليفة منه هذا الاختصار وأحضره وخلع عليه وفرض له ضعفي ما  
 كان لأبيه.

وهذا البيت من الوزن الأول الذي بيته بأريمة أفعال وثلاث قواف.  
 ولا ينبغي أن تتعلم القوما إلا باللفظ العامي السهل الرقيق أسوة بـ (الكان  
 والكان) بل أرق منه. وكل بيت من القوما قائم بنفسه كالمواليا والدويت،  
 وكذلك إذا نظم الناظم منه قطعة كالقصيد على روي واحد جاز له تكرار قافية  
 كل بيت منها في آخره، فمن لمثائف أهل المراق قولهم من ضرديات القوما وهو:  
 إن ردت تخطي بحور<sup>1</sup> إجعل كفوفك بحور<sup>2</sup>  
 وإلا فلا تتعشق<sup>3</sup> قودنا والنحور<sup>4</sup>  
 ومثله:

يَمسي يريـد عـصفور ولا يكـون نـفـور<sup>5</sup>  
 يـمـر لـيـسـاب الحليـسة يـجـسـي لـيـسـاب الصـور<sup>(1)</sup>  
 ولا يـعـنو أن يـكـون مـجـزوء الرـجـز تـغـيرت فـيـه (مستعلن) الثانية إلى  
 (مستعل) ثم سكن آخره ليتسجم هذا مع ما شاع في هذه العصور من التخلص من  
 حركات الإعراب<sup>(2)</sup>.

(1) الجموي، نقي الدين أبو بكر ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق: رضا محسن القرشي، تصدير: عيسى

الجزيل الأهوازي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 142 وما بعدها

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 236

## الكاف

### 1- الكان وكان

شاع هذا الوزن بين البغداديين في عصور متأخرة، فقد بدأ بعض الناطمين فيها يتحللون من بعض قواعد الإعراب. وقد ارتقى هذا الوزن قليلا حين جاء الإمام ابن الجوزي والواعظ شمس الدين، فنظما منه الحكم والمواعظ في القرن السادس والسابع الهجري.<sup>(1)</sup>

وله وزن واحد وثقافية واحدة، ولكن انشطر الأول من البيت أطول من الشطر الثاني، ولا تكون قافيته إلا مريوفة قبل حرف الروي بأحد حروف العلة، ومخترعوه البغداديون، ثم تداوله الناس في البلاد. وسمي بذلك لأنه أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه غير الحكايات والخرافات فكان قائله يحكي ما كان وكان، إلى أن كثر واتسع طريق النظم فيه، فنظموا فيه المواعظ والرفائق والزهديات، فمن ذلك قول القائل منه:

لنا بفهمز الحواجب	كلام تقسيمه منو
وأم الأخرس تمسرف	بلغمسة الخرسان
لا شبي بلاشسي تأخذ	إن لم تقمدم تقدمه
فازرع إذا ردت تحصد	غدا يجي نيامان
إن كنت تمسق وتغزغ	من لا يجي نيام غدا

(1) أنيس، إبراهيم؛ موسيقى الشعر، ص 234

عاشق يكون فزعسان	ما في شروط المحبة
لمن يشم الرايحة	لقمة من القدر تكفي
لمن يكون شبعان	ونصف لقمة تتخم
حتى يسوح لك قطعها	قبل كفووف أضدادك
عروقه بأمان	فإن ظفرت فقطع
يلو على رأس الملك	كم يصبر التاج حتى
والكـور والسـندان	من حر ضرب المطارق
حتى سجن وسقي غصص	وما ملك مصر يوسف
والقيـد والسـجان <sup>(1)</sup>	من أخوتـو وزليخا

## 2- الكشف

يرى بعض العروضيين أن أصل تفعيل العروض في بحر السريع هو (مفعولات)، فحذفت الواو فصارت (مفعلات)، ثم حذفت ألتاء فصارت (مفعلا - ب -)، ثم نقلت إلى (فاعلا - ب -)، وقد يصيبيها الخبن أيضا فتتحول إلى (فعلان ب ب -) ويطلقون على هذا التحول مصطلح المكشوف<sup>(2)</sup>. وقد يقع الكشف في تفعيلتي العروض والضرب، ومنه قول الشاعر:

النـشر مسك والوجـوه دنـا      نـير وأطـراف الأكف عنـم

- - ب - أ - - ب - أ ب -      - - ب - أ - - ب - أ ب -

مستعلن مستعلن فعلن      مستعلن مستعلن فعلن

وعليه فإن أصل البحر السريع هو:

مستعلن مستعلن مفعولات      مستعلن مستعلن مفعولات

(1) انظر: الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة "بلوغ الأمل في فن الرجل، تحقيق: رضا حسن القرشي، تصدر:

عبد العزيز الأموي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 139 وما بعدها

(2) انظر: العروسي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي، ص 142



ولم يستعمل مفعولات في السريع على أصله لضعفه بالوتد المرفوق الذي أوله يشبه لفظ السبب، فاستعمل في العروض مطوياً مكشوقاً ليقع وسط البيت ما فيه لفظ الوند وهو فاعل ثم غير انضرب لأن بقاءه على أصله يؤدي إلى الوقوف على المتحرك.<sup>(1)</sup>

ولكن الوزن الشائع بعد الكشف هو:

مستعملن مستعملن فاعلن      مستعملن مستعملن فاعلن

ومثاله قول الشاعر:

أزمان سلمي لا يسرى مثلهما	الراثن في شام ولا في عراق
- - - ب - - - ب - - - ب -	- - - ب - - - ب - - - ب -
مستعملن مستعملن فاعلن	مستعملن مستعملن فاعلن

فقوله ((مثلهما)) هو العروض، ووزنه فاعلن، كان أصله مفعولات فكشف بحذف التاء، وطوى بحذف الواو فصار مفعلاً، فنقل إلى فاعلن. وقوله ((في عراق)) هو الضرب، ووزنه فاعلن، وقف بإسكان التاء وطوى بحذف الواو فصار مفعلاً، فنقل إلى فاعلن. ويرى الدماميني أنه سمي كشفاً لأن أول الوند المرفوق (لا) من مفعولات لفظه السبب، غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سبباً، فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب.<sup>(2)</sup> وأرى أن الوزن الشائع ليحجر السريع يجعل من مصطلح الكشف علة عروضية لا يلتفت إليها. والزمخشري يسمي الكشف كشفاً؛ فالكسوف بالعين غير المعجمة، والشين تصحيف والكشف: أن تحذف آخر متحرك الوند المرفوق. فيبقى مفعولاً وبراً إلى مفعولن.<sup>(3)</sup>

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العمون الغامرة على حبلى الرامة، ص 199

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله: العمون الغامرة على حبلى الرامة، ص 111

(3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، ص 44

### 3- الكَفُّ

الكَفُّ في القُرُوض هو حذف السابع نحو حذف النون من مفاعيلن (مفاعيل)، وكذلك كل ما حذف سابعه على التشبيه بكُفَّة القميص التي تكون في طرف ذيله<sup>(1)</sup>. نحو قول الشاعر:

سـلام رائـح غـلام      عـلى سـاكنة الوادي  
ب - - - ب - - -      ب - - - ب - - -  
مفاعيلن مفاعيلن      مفاعيلن مفاعيلن

فقد حذفت النون وهي الحرف السابع من (مفاعيلن) في بداية الشطر الثاني. ويمكن حذف نون قاعلاتن من الرمل؛ نحو قول الشاعر:

ليس كل من أراد حاجة      ثم جد في طلبها قضاها  
ب - ب - ب - ب - ب -      ب - ب - ب - ب - ب -  
فاعلات      فاعلات فاعلا      فاعلات فاعلات فاعلاتن

والكف في (فاعلاتن) في الرمل قليل ونادر.

ويمكن عقد موازنة بين الخبن والكف من حيث موضع التقصير، فخبن التقصيلة يتم من طرفها، وكذلك يتم خبن الثوب من أطرافه، وكف التقصيلة يتم من نهايتها، وكذلك يتم كف الثوب من آخره.

[1] لسان العرب: كف

## اللام

### 1- لزوم ما لا يلزم

أن يلتزم الناسخ في نثره، أو الشاعر في شعره، قبل روي البيت من الشعر حرفاً فصاعداً على قدر قوته، وبحسب طاقته، مشروطاً بعدم الكلفة.<sup>(1)</sup> أو أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية، ومن أبرز الشعراء الذين اعتنوا بظاهرة (لزوم ما لا يلزم) أبو العلاء المعري، نحو قوله ملتزماً حرفاً واحداً قبل الروي:

بُنْتُ عَنِ الدُّنْيَا وَلَا بُنْتُ لِي	فِيهَا وَلَا عَرَسَ وَلَا أَخْتُ
وَقَدْ تَحَمَّلْتُ مِنَ الْوِزْرِ مَا	تَعَجَّرُ أَنْ تَحْمِلَهُ الْبُخْتُ
إِنْ مَدَحُونِي مَدَاحِي مَدَحِهِمْ	وَحَلْتُ أَلْفِي فِي الثَّرَى سَحْتُ

فقد التزم الخاء قبل الروي.

وقال ملتزماً حرفين قبل الروي:

تَنَازَعُ فِي الدُّنْيَا سِوَاكَ وَمَا لَكَ	وَلَا لَكَ شَيْءٌ فِي الْحَقِيقَةِ فِيهَا
وَلَكِنَّهَا مِلْكُ لِرَبِّ مُقَدَّرٍ	يُمِيزُ جُتُوبَ الْأَرْضِ مُرْكَبُهَا
وَلَمْ تَحْظَ مِنْ ذَلِكَ النَّزَاعِ بِطَائِلٍ	مِنَ الْأَمْرِ إِلَّا أَنْ تُعَدَّ سَفِيهَا
فِيَا نَفْسَ لَا تُعْظِمِ عَلَيْكَ خَطُوبُهَا	فَمُتَّقِهَا مِثْلَ مُخْزَفِيهَا
تَدَاعَوْا إِلَى الثَّرَرِ الْقَلِيلِ فَجَاكِدُوا	عَلَيْهِ وَخَلُوهَا لِمُفْتَرِيهَا
وَمَا أَمْ صَوْلٌ أَوْ حِلْيَةٌ فَتَقِيمِ	بِأُظْلَمَ مِنْ دُنْيَاكَ فَاحْضَرِيهَا

(1) ابن أبي الإصبع العلواني، عبيد المظلم بن الرواحد بن طاهر: تحرير التحوير: تحقيق: حفي محمد شرف، المجلس

الأعلى للشعراء الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1383 هـ، ص 113

ثَلَاثِي الْوُقُودِ الْقَادِمِيهَا بِفَرْحَةٍ      وَتَبْحِكِي عَلَى آثَارِ مَنْصَرِفِيهَا  
وَمَا هِيَ إِلَّا شَوَكَةٌ لَيْسَ عِنْدَهَا      وَجَدُكَ إِزْمَلَسَابَ لِمُخْتَرِفِيهَا  
كَمَا تَبَدَّدَتْ لِلطَّيْرِ وَالْوَحْشِ رَازِمٌ      فَأَلْقَتْ شُرُوراً بَيْنَ مُخْتَلِفِيهَا  
تَنَاسَتْ عَنِ الْإِنْصَافِ مَنْ ضَمِيمٌ لَمْ      يَجِدْ سَبِيلًا إِلَى غَايَاتِ مُتَصَرِفِيهَا

ولا يخفى أن تكرار حرف أو أكثر قبل الروي يزيد المساحة الإيقاعية للقافية، إذ إن الإيقاع في هذه الظاهرة لا يقتصر على الروي. ولكن ينبغي أن تكون كلمة القافية التي تتضمن الحروف الملتزم بها قبل الروي منسجمة مع معنى البيت، ولا تكون متكلفة من أجل نوع الحروف التي تسبق الروي.

وأشار ابن الأثير إلى التكلف في هذا النوع من الشعر، وعده صناعة شاقة؛ لأن مؤلفه يلتزم ما لا يلزمه، إذ إن الكلفة وحشة تذهب برونق الصنعة وما ينبغي لمؤلف انكلام أن يستعمل هذا النوع حتى يجيء به متكلفاً ومثاله في هذا المقام كمن أخذ موضوعاً رديئاً فأجاد فيه صنعة في رداءة الموضوع.<sup>(1)</sup> ويقال له الإعنات إذا التزمه الناظم؛ فهو إعنات لنفسه وكبد لقرينته، وتوسع في فصاحته وبلاغته.<sup>(2)</sup>

وينبغي أن تكون ظاهرة "لزوم ما لا يلزم" في القافية مندغمة مع السياق الدلالي للبيت وإلا عدت تصنعاً وتكلفاً أو إعناتاً. ولا يخفى أن هذه الظاهرة تمنع القافية مساحة إيقاعية كبرى، فكلما تعددت الحروف التي يلتزم فيها الشاعر في كلمة القافية اتسعت مساحة الإيقاع، وتشكل ظاهرة لزوم ما لا يلزم ميداناً خصباً في الدراسات الإيقاعية التي تحرص على دراسة إيقاع حروف القافية وفق ملامحها الصوتية بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية التي تتجسد في ظاهرة "لزوم ما لا يلزم".

(1) انظر: ابن الأثير، ضياء الدين: للثلث السافر في أدب الكاتب والشعر، تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ج 1، ص 258 وما بعدها.

(2) انظر: العلوي يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423 هـ ج 2، ص 209.

## الميم

### 1- المُتَدَارِك

المُتَدَارِكُ من الشُّعْر كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين، نحو: متفاعِلُنْ ومستقلُنْ:

متفاعِلُنْ

ساكن متحرك متحرك ساكن

مستقلُنْ

ساكن متحرك متحرك ساكن

وقعت الميم واللام (علن) متحركتين بين ساكنين، وهما الألف والنون. وسمي بذلك لتوالي حركتين فيها، فكان بعض الحركات أدرك بعضاً، ولم يعقبه عه اعتراض الساكن بين المتحركين.<sup>(1)</sup>

ونحو قول الشاعر:

واترك مسل السوء لا تحل به      وإذا نبا بك منزل فتحول

- - - ب - ا - ب - ا - ب - - ب      ب - ب - ب - ا - ب - ب - ا - ب - ب - ب -

متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ

نلاحظ أن تفعيل (متفاعِلُنْ) هي وزن كلمة (فتحول)، وأن التفعيلة توالى فيها حرفان متحركان، وهما الميم واللام، وقد وقعا المتحركان بين ساكنين، وهما الألف والنون.

(1) لسان العرب درك وانظر: الأحمش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوالي، ص 8.

## 2- المترادف

أَرَدَفَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ وَأَرَدَفَهُ عَلَيْهِ أَتْبَعَهُ عَلَيْهِ. <sup>(1)</sup> والمُتَرَادِفُ كُلُّ قَافِيَةٍ مَرْدُوفَةٍ اجْتَمَعَ فِي آخِرِهَا سَاكِنَانِ، نَحْوُ مَتَفَاعِلَانِ وَمُسْتَفْعِلَانِ وَمَفَاعِيلٍ وَقَعُولٍ؛ وَسُمِّيَ بِذَلِكَ لِأَنَّهُ فِي الْغَائِبِ فِي أَوَاخِرِ الْأَبْيَاتِ أَنَّ يَكُونُ فِيهَا سَاكِنٌ وَاحِدٌ رَوِيًّا مُقْبِداً كَانَ أَوْ وَصَلاً أَوْ خُرُوجاً، فَلَمَّا اجْتَمَعَ فِي هَذِهِ الْقَافِيَةِ سَاكِنَانِ مُتَرَادِفَانِ كَانَ أَحَدُ السَّاكِنَيْنِ رَدَفَ الْآخَرِ وَلاَحِقاً بِهِ. <sup>(2)</sup> نَحْوُ قَوْلِ الشَّاعِرِ:

مَنْ عَالِدِي اللَّيْلَةِ أَمْ مَنْ نَصِيحٍ      بِمَنْ يَهْمُ قَفْوَادِي قَرِيحٍ

فالياء ردف ساكن والحاء روي ساكن في كلمة (قَرِيح) ، فقد اجتمع ساكنان في كلمة القافية المربوطة. ويرى التوحي أنه سمي مترادفا ، لأنه ترادف فيه ساكنان ويجوز أن يكون سمي بذلك لأنه أكثر ما يستعمل بحرف لين (3)

### 3- المتراكب

كُلُّ قَائِمَةٍ تَوَالَتْ فِيهَا ثَلَاثَةُ أَحْرُفٍ مُتَحَرِّكَةٍ بَيْنَ سَاكِنَيْنِ، نَحْوُ: مُضَاعَلَتَيْنِ وَفَعْلَيْنِ (4) وَهُوَ مَا اخُذَ مِنْ تَرَكَبِ الشَّيْءِ، إِذَا رَكِبَ بَعْضُهُ بَعْضًا. (5) نَحْوُ قَوْلِ حَسَّانَ بْنِ ثَابِتٍ:

[illegible]

1م لبنان العرب: ردف

(2) انظر: الأحفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القواني، ص 9

(3) التتبعي، القاضي أبو علي عبد الباقي: الفوائد، ص 2.

(4) نسل العرب: ركب. وانظر: الأحمش أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 8

(5) التنوع، الفاضل أبو يحيى عود البالي،: القوافي، ص 2.

المتحركة بين ساكنين وهما نون مستعمل ونون متعل.

#### 4- التَّكَاوُسُ

التَّكَاوُسُ التَّرَاكُمُ والتَّزاحُم، وتُكَاوَسُ النخلة والشجر والمُشْبِ كَكُرَّ والتفُّ، وتُكَاوَسُ النَّبْتُ التَّفُّ وسقط بمضه على بعض، فهو مُتَّكَاوِس. وفي القوافي هو ما توالي فيه أربعة حروف متحركات بين ساكنين، وشبه بذلك لكثرة الحركات فيه كأنها التفت. وقيل: إن اشتقاق التكاوس من قولك: تكاوس الشيء، إذا تراكم، فكأن الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت. <sup>(1)</sup> ولو قيل إنه من كاس البعير يكوس كوساً، إذا فقد إحدى قوائمه فجبا على ثلاث، لكان ذلك وجهاً لأن الكوس أصله النقص <sup>(2)</sup> نحو قول الشاعر:

قد جبر الدين الإله فجَبُرَ

- ب-ب-أ - ب-ب-أ-ب-ب-

مستعلن مستعمل متعل

فقد اجتمع في (متعلن) أربعة حروف متحركة وهي الميم والناء والعين واللام، ووقعت الحروف الأربعة المتحركة بين ساكنين، وهما نون (مستعمل) ونون متعل.

#### 5- التَّوَاتُرُ

التَّوَاتُرُ كل قافية فيها حرف متحرك بين حرفين ساكنين، وسمي التواتر؛ لأن المتحرك قد وليه ساكن، ولم يكن فيه من توالي الحركات ما في غيره. <sup>(3)</sup> وهو مأخوذ من الوتر وهو الفرد. <sup>(4)</sup> ومن أمثله قول الشاعر:

[1] لسان العرب: كوس

[2] انظر: التوحي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. وانظر: لسان العرب: كوس. وانظر: الأصمعي، أبو الحسن محمد بن مسعدة: كتاب القوافي ص 8

[3] انظر: اللطليسي، أبو العباس الأصمعي: القوافي، معرفة القوافي. تحقيق: نجاة حسن نوري، مطبوعات جامعة الإسام عمادة السعودية، 1997، ص 63

[4] التوحي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 2.

أخشي والمنايا للرجال <u>شعوب</u>	لعمري لئن كانت أصابت مصيبة
ب - - أب - - أب - أب - ب - أب -	ب - - أب - - أب - أب - ب -
فعلولن مقاعيلن فمؤلن <u>مفاعي</u>	فعلولن مقاعيلن فعلولن <u>مقاعلن</u>

نلاحظ أن تفعيلة (مفاعي) هي وزن كلمة (شعوب)، وأن (مفاعي)، وقع فيها الحرف المتحرك (العين) بين ساكنين (الألف والياء).

## 6- المحرر

المَجْرَى فِي الشَّيْءِ حَرَكَةُ حَرْفِ الرَّوْيِ فَتَحْتَهُ وَضَعْتُهُ وَكَسَرْتُهُ، وَلَيْسَ فِي  
الرَّوْيِ الْمَقِيدِ مَجْرَى، لِأَنَّهُ لَا حَرَكَةَ فِيهِ فَتَسْمَى مَجْرَى. <sup>(١)</sup> نَحْوُ قَوْلِ زُهَيْرٍ:  
رَأَيْتُ الْمَنَائِمَا حَبِطَ عَشَوَاءَ مَنْ تُصِيبُ      ثَمَنُهُ وَمَنْ تُخْطِئُ يَغْمُرُ هَيْهَرَمَ

فَالْمِيمُ رَوِي، وَحَرَكَتُهَا بِالْكَسْرِ مَجْرَى، وَالْيَاءُ النَّاجِمَةُ عَنْ صَوْتِ الْكَسْرِ

وَصَل.

وما جاء المجري فيه ضمة قول الشاعر:

لا تخفِ ما فعلت بك الأشواق      وأشرح هواك فكانا عشاق

فالقاف روي، وحركتها بالضم مجرى، والواو الناجمة عن صوت الضمة وحمل.

وما جاء المجري فيه فتحة قول الشاعر:

وكنّا نعدك للنائبات      فما تخن تطلب منك الأمانا

فالنون روي، وحركتها بالفتح مجرى، والألف وصل. ونلاحظ أن الألف تثبت خطأ في حالة الوصل بالفتحة، أما في حالي الكسر والضم فلا تثبت الياء والواو اثناحمتان عن الكسرة والضمه.

نام لسان العلم: رحى



وينبغي أن نلاحظ أن حركة الروي إذا كان متملا بهاء ليس لها وصل، نحو قول الشاعر:

وانسي لأرضي من بثينة بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلابله

ففي هذه الحال تعد الهاء وصلا وليس الصوت الناجم عن ضمة الروي (اللام) وصلا.

ولا يخفى أن الروي المقيد (الساكن) ليس له وصل، كقول الشاعر:

يا قلبي السدامي إلام الوجوم يكفيك إن الحزن فظاً غشوم

وسمي ذلك مجرى لأنه موضع جري حركات الإعراب والبناء. والمجاري وأخر الكلم، لأن حركات الإعراب والبناء إنما تكون هنالك. قال ابن جني سمي بذلك لأن الصوت يتدثر بالجريان في حروف الوصل منه<sup>(1)</sup> أو قيل لها مجرى لأن الروي يجري فيها.<sup>(2)</sup>

## 7- المخلع

المخلع التفتك في المشي، وتخلع في مثنيه هز متكبيته ويديه وأشار بهما، ورجل مخلع الأليتين إذا كان متفكهما، والخلع والخلع زوال المفصل من اليد أو الرجل من غير يتيونة، وخلع أوصاله أزالها، والخالع داء يأخذ في عرقوب الناقة، ويعبر خالغ لا يقرر أن يتور رجل مخلع وخيلع ضعيف وهيئة خلعة أي ضعف.<sup>(3)</sup>

وفي العروض يدخل تقميلة عروض مجزوء البسيط وتقميلة ضربه (مستعملن) تغييران: أحدهما الخبن وهو حذف الثاني الساكن وهو السين، والثاني القطع، بحذف آخر الوند المجموع مع تسكين ما قبله، فتصبح بذلك مستعملن متمم، وتقل إلى فعولن بسهولة النطق. وفي هذه الحالة يسمى هذا الوزن باسم معين هو: مخلع البسيط، ويكون وزنه كالآتي:

(1) لسان العرب: جرا

(2) التنوين، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 11.

(3) لسان العرب: خلغ



وسيف اللحن مـسلول	ومبيدي الحبيب معـذول
وإن لم يصغ لللائم	
إذا لم يظهـر الحبيب	ولم ينهـكك الـصـب
ويـشـسـره القلب	فجـعلـه ما ادعى كـذب
فهب يا أيها الكاتم	
وأحـوز سـاحـر الطـرف	يفـوق جوامع الوصف
مـلـيح الـذل والطـرف	جنت الحاظـه حـقـي
فمن يعدي على الظالم	
أطـاع جفوتـه السـحر	وذل لوجهـه البـدر
ومـاد بردهـه الخـمر	وأشـبهه ثـقـره الـدر
فقلب محبه هائم	
يعـنفني علـى حـبي	ويـجـزني بـلا ذنب
كأنني لست بالصـب	لقهـوة ريقـه العـنب
أما في الحب من راحم	
غـزال لحظـة شـركـة	ويـسـدر ثوبـه فاكـة
لو أني كنـت أمتـكـه	فأنـوب ما حوت تـكـه
نهاب الظافر الغائم	
خـنوا بدمي قـتا القـد	وحسـن تـورد الخـد
ولـيل الشـعر الجمـد	وثـقل الكفـل الفـد
وسقم الأمين الدائم	
متى يظفر بالوصل	ويتغـي الجـور بالمـدل
محـب دائـم الخـيل	سـليب الصـبر والعـقل
كثيـب مـدنف هائم	
بحسـن الأـمين النـجل	وعـضي الوقـف والحـجل

بـذاك القـصب الجـزل      وريـق كجـني الفـجل  
وثر يطـمع الشائـم

سـلوا الشـمس الـتي طـلعت  
عـسى ثـرثـي لـمن قـتلت  
فقد يـستعطف العـالم  
عـينها ثم ما أفلـت  
بـعينها وما علـمت

أـما والخـرد الـصفر  
وألـسوان صـفا الحـمر  
غـراما لـيس بالـنائـم  
شـبهات سـنا البـدر  
لقد أضرمن في صـدري

وراج تبـعث الطـربـا  
يـثير مزاجـها حـبـبا  
ودراً صفـه التـاظـم  
وتحيـي الظـرف والأديـبا  
نُخال به عـيون ديبـا

ويحقق البناء الإيقاعي للقافية في الشعر المخمس تنوعاً إيقاعياً، إذ ينتقل الإيقاع من أربع وحدات إيقاعية متماثلة إلى وحدة إيقاعية مغايرة .

ومنهم من يرى أن التخميس أن تعد إلى بيت فتقدم عليه ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول كتخميس:

تمتـع من شـميم عـرار نـجد  
فما بـعد العـشية من عـرار  
ونخـميسه:

ومذ أـزف الرـحيل بـركـب هـنـر  
فقالـت ثم ضـممتـي لـهـنـر  
جـرى دـمعي دـماً من فـوق خـد  
تمتـع من شـميم عـرار نـجد

فما بـعد العـشية من عـرار<sup>(1)</sup>

(1) الشراح: محمد علي: الباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحر والصرف والبلاغة والعروض واللفظ والنثر.

الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 201

## 9- المراقبة

دلالة المراقبة في العروض مستمدة من الرقوب من الإبل، وهي التي لا تدنو إلى الحوض من الرحام، وذلك لكرمها وسُميت بذلك لأنها ترقب الإبل، فإذا فرغ من شربه شربت هي، فالرقوب من الإبل لا تجتمع مع غيرها في الشرب<sup>(1)</sup>، فكما لا تجتمع النون والياء في تفعيلة مفاعيلن في المضارع، كذلك لا تجتمع الرقوب من الإبل مع غيرها في الشرب.

فمصطلح المراقبة في بحري المضارع والمقتضب أن تأتي تفعيلة (مفاعيلن) مفاعيلن مرة ومفاعيلن مرة أخرى، وسمي بذلك لأن آخر السبب وهو النون من مفاعيلن لا يثبت مع آخر السبب الذي قبله وهو الياء في مفاعيلن، أي أن يستعمل أحدهما ويثبت الآخر ولا يسقطان معاً ولا يثبتان معاً، فكان الحرفين (النون والياء) يرافيان بعضهما بعضاً، فهما لا يجتمعان معاً، ولا يحذفان معاً، فإذا وجدت النون غابت الياء، وإذا وجدت الياء غابت النون.<sup>(2)</sup> نحو قول الشاعر:

وقفنا على الرجال	فلم نلق مثل زيد
ب - ب - ب - ب -	ب - ب - ب - ب -
مفاعيلن فاع لاتن	مفاعيلن فاع لاتن
إذا دننا منك شيرا	فأدنسه منك باعاً
ب - ب - ب - ب -	ب - ب - ب - ب -
مفاعيلن فاع لاتن	مفاعيلن فاع لاتن

ففي البيت الأول حذفت النون وبقيت الياء، وفي البيت الثاني حذفت الياء وبقيت النون.

(1) لسان العرب: رقب

(2) انظر: اللحياني: العمدة. ج 1، ص 149

## 10 - المزدوج

نوع من الشعر لم يكتب له الانتشار بسبب خروجه عن نظام القافية في القصيدة العمودية، إذ تختلف قافية الأبيات في الشعر المزدوج، فكل بيت مستقل بقافيته، نحو قول أبي المثناهية:

إن الشباب والفرغ والجده      مفسدة للمرء أي مفسده  
حبيبك مما تبتغيه القوت      ما أكثر القوت لمن يموت  
ما انتفع المرء بمثل عقله      وخير نخر المرء حسن فعله

ولعل غياب وحدة القافية في القصيدة الواحدة في هذا النوع من الشعر هو الذي دعا الشاعر أن يوحد قافية الشطرين حفاظاً على الحد الأدنى من القيمة الإيقاعية للقافية، أو تعويضاً عن الإيقاع الرأسي للأبيات كما يقتضي النظام الإيقاعي للقصيدة العمودية، فهو يفقد الوحدة الإيقاعية الرأسية الخارجية في حين يحافظ على الوحدة الإيقاعية الداخلية للقافية. ويبدو أن الوحدة الداخلية لإيقاع القافية لم ترق للذائقة الموسيقية فلم يكتب لهذا النوع من الشعر الانتشار.

ويرى رزق الله حسون الحلبي الأرميني (1825 - 1880م)، أنه أول من نظم الشعر المرسل بقوله: وقد صنع لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية لأنَّ حدَّ الشعر عندي نظم موزون وليسست القافية تُضطرر إلا لتحسينه، فقد كان الشعر شعراً قبل أن تعرف القافية، كما هو عند سائر الأمم، ولم يُسمع للعرب بمبعدة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيه.<sup>(1)</sup>

## 11 - السمط

السمط، أن تُجمع سلوك عدة في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلوك منها على حديثه باللول، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة، ثم تنظم أيضاً كل سلوك على حديثه وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم السمط...

[1] حسون، رزق الله: الشعر «الشعر» بيروت، 1870م، ص3.

وفي العروض أن يبتدئ الشاعر بيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة (أشطر) على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتداء به، وهكذا إلى آخر القصيدة، مثال ذلك قول امرئ القيس:

توهمت من هند معالم أطلال	عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرايع من هند خلت ومصايف	يمصيح بمفناها صدى وعواذف
وغيرها هوج الرياح العواصف	وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

فقد اتفق الشطران في البيت الأول بحرف اللام (مصرع)، وتبعه أربعة أشطر بقافية مختلفة، وهي الفاء، ثم جاء شطر منتهياً بقافية مماثلة لقافية البيت الأول أو المطلع.

والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، واشتقاقه من سمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق الفوا في متعقباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مزلف من أشياء مفترقة. (1)

ويتجلى التوزيع الإيقاعي للقافية في الشعر المسمط في التناغم بين قافية الشطرين في المطلع، وقافية القسم الأخير من المسمط من جهة، والتناغم في قافية الشطور الأربعة التي تلي المطلع، فالمسمط مساحتان إيقاعيتان توفران تنوعاً إيقاعياً. وجاء في اللسان أن المسمط من الشعر أبيات مشطورة تجمعها قافية واحدة، وقيل المسمط من الشعر ما قصي أربعاً يورثه، ومسمط في قافية مخالفة يقال قصيدة مسمطة وسبعة. وقيل: الشعر المسمط الذي يكون في صدر البيت أبيات مشطورة أو منهوكة مقفأة ويجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي. (2)

(1) انظر: القهرواني: المدة، ج 1، ص 178 - 182

(2) لسان العرب: سمط

ويرى ابن أبي الإصبع أن التسميط هو أن يمتد الشاعر تصبير بعض مقامع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت، كقول مروان بن أبي حفصة:

هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دعوا أجابوا، وإن أعطوا أطايوا، وأجزلوا

فأنت بعض أجزاء هذا البيت مسجعة على خلاف قافيته، لتكون القافية بمنزلة السميط، والأجزاء المسجعة بمنزلة حب العقد، لتكون التسميط يجمع حب العقد ويربطه، والمراد بأجزاء التسميط بعض أجزاء التقطيع، ويسمى تسميط التبعض.

ومن التسميط نوع آخر يسمى تسميط التقطيع، وهو أن يسجع جميع أجزاء التفعيل على روى يخالف روى القافية، نحو:

وأسمر متمر بهزهر نضر من مقمر ممطر عن منظر حسن

فجاءت جميع أجزاء التفعيل في هذا البيت من سباعيها وخماسيها مسجعة على خلاف سجمة الجزء الذي هو قافية البيت.<sup>(1)</sup>

ويقلل ابن رشيق من القيمة الفنية للشعر المسمط بقوله: وقد رأيت جماعة يركبون المخمصات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها؛ لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، ما خلا امرأ القيس في القصيدة التي نسبت إليه وما أصححها له، ويشار بن برد كأن يصنع المخمصات والمزبوجات عبثاً واستهانة بالشعر.<sup>(2)</sup>

(1) ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير النجم تحقيق: حفيظ محمد شرف. المجلس الأعلى للدراسات الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي. 1382هـ، ص 55

(2) انظر: القمرواني: المنة. ج 1، ص 178 - 182



## 12- المشطور

المشطور من النظم التي يهمن أحد خلقينها، ومن الإبل التي يهمن خلفان من أخلافها؛ لأن لها أربعة أخلاف. والمشطور من الشعر ما ذهب شطره<sup>(1)</sup> نحو قول الشاعر:

قم هذه الساعة واسبق وعدها

- - ب - - - ب - - - ب - - -

مستعلن مستعلن مستعلن

وأملاً رماحا غورها ونجدها

- - ب - - - ب - - - ب - - -

مستعلن مستعلن مستعلن

فالعلاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي تتمثل بالنقص والحذف،

فكما يهمن أحد الخلفين في النظم أو الإبل، كذلك يُحذف الشطر من البيت.

وللعروضيين في البيت المشطور سبعة مذاهب: الأول أنه عروض وضرب

مماثل لها إذ لا توجد عروض بلا ضرب، ولا عكس، لكن لما تعدد انفصالها جعل

البيت كله عروضاً نظراً إلى أنه نصف الدائرة، وضرباً نظراً إلى الالتزام بتقفيته.

والثاني: أن الثلاثة الأجزاء كلها ضرب لا عروض له، وهو رأي ابن انقطاع، ورجحه

بالتزام تقفيته. والثالث: أنه عروض لا ضرب لها، ورجع بأن الضرب مأخوذ من

الشبه، وحينئذ تعدل جملة ضرباً لانتفاء ما يشبهه فوجب جملة عروضاً. والرابع: أن

العروض والضرب منهوكان والجزء الثالث زيد في الضرب كما يزداد فيه الترفيل

والتذليل. والخامس أن العروض مجزوءة، أي ذهب منها جزء واحد فيقيت جزأين،

والضرب منهوكة، أي ذهب منه جزآن وبقي جزء واحد. والسادس عكس هذا، أي

نهك الصدر، فالعروض هي الجزء الأول وجزئ المعجز فالضرب هو الجزء الثالث.

(1) لسان العرب: شطر. والنظر: القرواني: العدة. 1. ج، ص 181

والسابع: أن المشطور نصف بيت لا بيت كامل<sup>(1)</sup> ويقع الشطر (المشطور) جوازاً في الرجز والسريع.<sup>(2)</sup>

وقد خصوا الرجز بأن أبقوا مشطوره على ثلاثة أركان، وهو أقل ما تقوم منه الأشكال. ويشبه أن يكون هذا بعض ما أوجب احتمالها لأطراد المتحركات في أقطاره لأن الأشكال المثلثة أطول الأشكال عروضاً وأقطاراً. وكانهم جعلوا الأبيات المستعدة الوضع وسطاً في ذلك حيث ترقوا في ذلك إلى ضعفها وانحطوا إلى نصفها.<sup>(3)</sup>

### 13- الشُّكُول

الشُّكُول يكون في ثلاث قوائم، وقيل هو أن تكون الثلاث مُطْلَقة والواحدة مُجْبَلَّة، ولا يكون الشُّكُول إلا في الرُّجُل ولا يكون في التَّيْد<sup>(4)</sup>. وفي العَرُوض ما حُذِف ثانيه وسابغُه نحو حَذَفْ أَتَفْ فاعلاتن والنونُ منها، نحو قول الشاعر:

إِنْ مَسَّ عِدَا بَطْلٍ مَسَارِسَ صِابِرٍ مَحْتَمِبٍ لِمَا أَصَابَهُ

- ب - - أ ب - ب - أ ب - ب - ب - ب - -

فاعلاتن فَعَلَاتُ فاعلا فاعلاتن فَعَلَاتُ فاعلاتن

وسمِّي بذلك لأنه حُذِف من طرفه الآخر ومن أوله فصار بمنزلة اندأبة التي شُكِلَتْ يَدُهَا وَرِجْلُهَا.

### 14- المصبت

كل قافية اجتمع فيها ساكنان دون أن تكون كلمة القافية مزدوجة، نحو ما سَمِعَ يوم فتح مكة من بعض العرب:

(1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائزة على نهبها للرمزية، ص 185

(2) مصطفى، عمود. أهدى سبيل في علم الخليل، ص 82

(3) الفرطاجي، أبو الحسن حازم: مهاج اللغاة وسراج الأدباء، ص 257

(4) لسان العرب: شكل

رَفَعْتَ أَدْيَالَ الْحَفَافِ وَأَرَيْعُنَ  
مَشَى حَيَّاتٍ كَمَا أَنْ لَمْ يَفْزَعُنْ

لَنْ يُمْنَعَ الْيَوْمَ نِسَاءُ تَمْنَعُنَّ

ففي كلمة (يَفْرُغُنْ)، مثلاً، اجتمع ساكنان، وهما العين والنون، وخلت الكلمة من حروف الزحف. (1)

15- اُخَاتِي

اعْتَمَيْتُ فَلَانًا مِنَ الرُّكُوبِ أَيْ نَزَلْتُ هَرَكِبَ، وَأَعْتَمَيْتُ الرَّجُلَ وَعَاهَيْتُهُ فِي الرَّاحِلَةِ إِذَا رَكِبَ عَقْبَهُ. وَالْمَعَاقِبَةُ فِي الزُّحَافِ أَوْ تَحْنِيفِ حَرْفًا لثَبَاتِ حَرْفٍ، كَأَنَّ تَحْنِيفَ الْيَاءِ مِنْ مَفَاعِيلَ وَتُبْقِي النُّونَ، أَوْ تَحْنِيفَ النُّونِ وَتُبْقِي الْيَاءَ. <sup>(2)</sup> أَوْ إِذَا اجْتَمَعَ السَّيِّانُ وَلَمْ تَجْزِ مَزَاحِفُهُمَا جَمِيعًا، بَلْ وَجِبَ أَحَدُ الْأَمْرَيْنِ، إِمَّا سَلَامَتُهُمَا مَعًا أَوْ سَلَامَةُ أَحَدِهِمَا فَذَلِكَ هُوَ الْمَعَاقِبَةُ. وَالْمَعَاقِبَةُ ثَارَةٌ تَكُونُ فِي جِزءٍ وَاحِدٍ، وَثَارَةٌ تَكُونُ فِي جَزَائِنِ. فَمِثَالُ الْجِزءِ الْوَاحِدِ (مَفَاعِيلَ) فِي الطَّوِيلِ وَالْهَجْزِ، هَذَايَا فِيهِ تَعَاقِبَ النُّونِ، فَإِذَا دَخَلَ الْقَبْضُ سَلَمَ مِنَ الْكُفِّ (مَفَاعِلَ) وَإِذَا دَخَلَ الْكُفُّ سَلَمَ مِنَ الْقَبْضِ (مَفَاعِيلَ)، وَلَا يَجُوزُ فِيهِ دُخُولُ الْقَبْضِ وَالْكُفِّ مَعًا وَيَجُوزُ أَنْ يَسْلَمَ مِنْهُمَا مَعًا.

ومثال مجيء المعاقبة من جزائين (فاعلاتن فاعلن) في المنهد، فالنون من (فاعلاتن) تعاقب الألف من (فاعلن)، فإذا زوحف (فاعلاتن) بالصف مسلم (فاعلن) بعده من الخين، وإذا زوحف (فاعلن) بالخين مسلم (فاعلاتن) قبله من العصف، وكذا (فاعلاتن) الواقع أول عجز الملبد يجمع فيه سببان قبلان، وسببان بعديان، وذلك لأن تعميلا:

**فَاعْلَاتِن فَاعْلَن فِىَاعْلَاتِن**

فالمعاقبة بين نون (فاعلاتن) الواقع آخر الصدر وألف (فاعلاتن) الواقع أول  
المجزء، وبين نون (فاعلاتن) هذه وألف (فاعلن) الواقعة بعدها.<sup>(3)</sup>

1) المتنوعى: القاضي أبو علي عبد الهادي: المتنوعى .

## 2) لسان العرب: عقب

(3) انظر: الدمامي، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العين الفاضلة على حجاب الرامزة، ص 88 وما

ومن أمثلة المعاقبة (مضاعيلن) في الطويل والهجز، فالهاء فيه تعاقب النون، فإذا دخله القبض سلم من الكف، وإذا دخله الكف سلم من القبض، ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معاً ويجوز أن يسلم منهما معاً. وفي المديد (فاعلاتن) فاعلن، فائونن من (فاعلاتن) تعاقب الألف من (فاعلن)، فإذا زوحف (فاعلاتن) بالكف سلم (فاعلن) بعده من الخين، وإذا زوحف (فاعلن) بالخين سلم (فاعلاتن) قبله من الكف. والمعاقبة في المنسرح بين (مستعلن) الذي بعد (مفعولات)، فتعاقب فائره سينه، لأنهما لو أسقط حتى يصير الجزء إلى (فعلن) وقبلها تاء (مفعولات) لاجتمع خمسة حركات، وذلك لا يتصور وقوعه في شعر عربي أبداً. والمعاقبة في الرمل واقعة بين نون (فاعلاتن) وألف انجزء الذي بعده. والمعاقبة في الوافر يعصب (مفاعلاتن) فينقل إلى (مفاعيلن) فتعاقب فيه الياء النون. والمعاقبة في الخفيف بين نون (مستعلن) وألف (فاعلاتن)، فلا يجتمع خين الجزء الثاني مع كف الأول. والمعاقبة في الكامل أن (متفاعلن) يضمم فينقل إلى مستعلن فتعاقب سينه فائره. والمعاقبة في المجتث بين نون (مستعلن) وألف (فاعلاتن)، وذلك لأن (مستعلن) فيهما مركب من سببين خفيفين وتند مفروق بينهما.<sup>(1)</sup>

وجاء في العقد الفريد أن التعاقب يدخل بين السببين المتقابلين في حشو الشعر حيثما كانا، ولا يكونان مع جميع العروض إلا في أربعة أقطار: في المديد، والرمل، والخفيف، والمجتث؛ فما عاقبه ما قبله فهو صدر، وما عاقبه ما بعده فهو عجز، وما عاقبه ما قبله وما بعده فهو طرفان، وما لم يعاقبه ما قبله ولا ما بعده فهو بريء. والتراقب بين السببين المتقابلين من فاصلة واحدة. ولا يدخل التراقب من جميع العروض إلا في المضارع، والمقتضب.<sup>(2)</sup>

وتتفق المراقبة والمعاقبة في أنه إذا حذف أحد الساكنين من السببين ثبت الآخر وجوباً، وتختلفان في أن المعاقبة يجوز فيها إثباتهما معاً، والمراقبة يمتنع فيها

1) المرجع نفسه ص 90 وما بعدها

2) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. ج 6، ص 275

ذلك. ويقع الفرق بينهما أيضاً بأن المعاقبة تكون بين السببين المتلاقيين في جزء واحد (تفعيلة واحدة)، أو في جزأين، فالمراقبة لا تكون إلا إذا كان السببان متجاورين في جزء واحد.<sup>(1)</sup> وتقتصر المراقبة على تفعيلتين (مفاعيلن) في المضارع، و (مفعولات) في المقتضب، في حين نجد المعاقبة في الطويل والهج والوافر والكامل والمنسرح والمديد والرمل والخفيف والمجث.

## 16- المعرى

عَرَّاهُ مِنَ الْأَمْرِ خَلَصَهُ وَجَرَّه، ويقال: ما عَرَّى فلان من هذا الأمر أي ما تخلص. والمُعَرَّى من الأسماء ما لم يدخل عليه عاملٌ كالمُبْتَدَأ. والمُعَرَّى الجَمَلُ الذي يرسلُ سُدًى ولا يُحْمَلُ عليه، والمُعَرَّى من الشئ ما سلم من الترفل والإذالة والإسباغ.<sup>(2)</sup> أو هو السالم من العلة بالزيادة.<sup>(3)</sup> والفرق بين الصحيح والمعرى أن الصحيح شاملٌ للضروب والأعراض معاً بالسلامة من النقص والزيادة، والمعرى خاصٌ بالضرب.<sup>(4)</sup>

## 17- المقطع

### المقاطع الصوتية

- 1- المقطع القصير، ويتألف من صامت وحركة (ص ح) فالصناد اختصار كلمة صامت، والحاء اختصار كلمة حركة، فكلمة كَتَبَ تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة (ك ص ح) ت ص ح) ب ص ح).
- 2- المقطع المتوسط المفتوح، ويتألف من صامت وحركة طويلة (ص ح ح)، نحو حرف (لا ص ح ح) أو (ما ص ح ح) وسمي مفتوحاً؛ لأنه لا ينتهي بصامت.

1) انظر: الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائزة على حيايا الرامة. ص 93

2) لسان العرب: عرا

3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 628

4) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائزة على حيايا الرامة. ص 132

- 3- المقطع المتوسط المقلق، ويتألف من صامت وحركة وصامت (ص ح ص)،  
وسمي مقلقا؛ لأنه ينتهي بصامت، نحو حرف (مَنْ أو لَنْ ص ح ص).  
والمقاطع الثلاثة الأولى هي أكثر المقاطع شيوعا في اللغة العربية، ومنها  
يتألف معظم الشعر العربي.
- 4- المقطع الطويل المقلق، ويتألف من صامت وحركة طويلة وصامت (ص ح ح  
ص)، نحو دَارْ (ص ح ح ص).  
5- المقطع الطويل المزدوج الإغلاق، ويتألف من صامت وحركة وصامتين  
متتاليتين (ص ح ص ص)، نحو كلمة (بنتْ ص ح ص ص).  
6- المقطع بالغ الطول مزدوج الإغلاق، ويتألف من صامت وحركة طويلة  
وصامتتين متتاليتين (ص ح ح ص ص)، نحو كلمة (شَابْ ص ح ح ص ص).  
والمقاطع الثلاثة الأخيرة قليلة الشهور بسبب صعوبة نطقها.
- المقاطع العروضية:

- 1- المقطع القصير، ويُرمز له بـ (ب)، وينظر المقطع الصوتي القصير (ص ح)
- 2- المقطع الطويل، ويُرمز له بـ (ـ)، وينظر المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)
- 3- مقطع زائد الطول، ويُرمز له بـ (ـ)، ويقع هذا المقطع في نهاية بيت الشعر حينما تكون القافية ساكنة. نحو قول الشاعر:

يا قلبي الدامي إلام الوجوم      يحفبك إن الحزن فظ غشوم

-u -l -u - -l -u - - -u -l -u - -l -u - -

مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن فاعلن

فالمقطع زائد الطول في كلمة (غشوم) هو (شوم - )

والفرق بين المقطع المروضي الطويل والمقطع المروضي زائد الطول هو فرق في زمن النطق، فإذا كان المقطع الطويل يستغرق ثانيتين من الزمن، فإن المقطع زائد الطول يستغرق ثلاث أو أربع ثوان. ويثغى التنبيه إلى أن التفعيلة التي يرد في

نهايتها مقطع زائد الطول لا يختلف عدد مقاطعها العروضية عن عدد المقاطع التي تتألف منها التفعيلة ذاتها التي لا يرد فيها مقطع زائد الطول، ولذلك نضع رمز السكون (°) فوق المقطع زائد الطول لتمييزه عن المقطع الطويل.

## 18- المكافئة

المكافئة هي جواز سلامة السببين المجتمعين، ومزاحفتها معاً، وسلامة أحدهما ومزاحفة الآخر. وتدخل تفعيلة (مستعملن) في أربعة أبحر، وهي السريع والمنسرح والبسيط والرجز.<sup>(1)</sup> فيجوز أن تسلم تفعيلة مستعملن من الخبن والطي، ويجوز أن تخبن وتعلم من الطي، أو تُطوى وتسلم من الخبن. وينبغي أن نلاحظ أن المكافئة في مستعملن لا ترد في بحر المقتضب لوجوب الطي فيها، وتقع المكافئة في تفعيلة (مفعولات)، فيجوز أن تسلم من الخبن والطي، ويجوز وقوع أحدهما دون الآخر، لكن المكافئة في مفعولات لا ترد في المقتضب بسبب المراقبة بين الفاء والو.

## 19- المكبول

يقال كَبَلْتُ الأسيرَ وكَبَلْتُهُ إذا قَيَّدْتَهُ فهو مَكْبُولٌ ومُكَبَّلٌ.<sup>(2)</sup> والمكبول في العروض خبن وقطع في تفعيلة (مستعملن)،<sup>(3)</sup> فتتحول إلى (متفعل ب - - -).

## 20- المنهوك

نَهَكَتْهُ الْحُمَّى: جَهَدَتْهُ وَأَضْنَتْهُ، وَنَقَمَتِ نَحْمَهُ فهو مَنهُوكٌ، أي رُؤِيَ أَكْثَرُ الْهَزَالِ عَلَيْهِ مِنْهَا، وَرَجُلٌ مَنهُوكٌ إِذَا رَأَيْتَهُ قَدْ بَلَغَ مِنْهُ الْمَرَضُ.<sup>(4)</sup> ومن الرجز والمنسرح ما ذهب ثلثاه وبقي ثلثه، ويتكون من تفعيلتين كقول الشاعر من الرجز:

(1) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفاضلة على سبيل الرامة، ص 95

(2) لسان العرب: كبل

(3) الزعخشري، جابر الله: القسطامي في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المصنف، بيروت، ط 2،

1989، ص 34

(4) لسان العرب: هك

هذا الأصل كالذهب

- - ب - \ ب - ب -

مستعمل مستعمل

فأصل وزن الرجز مكون من تكرار مستعمل ست مرات، فحذفت أربع تعجيلات (اثنان) ووقيت تعجيلتان (الثلاث). وسمي بذلك لأنه حذف منه ثلثيه فنهكته بالحذف أي يالفت في إمراضه والإجحاف به .

## 21- المواليا

أول من اخترع المواليا أهل واسط، وهو من بحر البسيط اقتطعوا منه بيتين وهفوا شطر كل بيت بقافية ونظموا به الفزل والمديح، وكان سهل التناول تعلمه العبيد والغلمان، وصاروا يفتنون به في رؤوس النخل، وعلى سقي المياه، ويقولون في آخر كل صوت يا مواليا إشارة إلى سادانهم، فسمي بهذا الاسم، ولم يزلوا على هذا الأسلوب حتى استعمله الهنداويون فلفظوه حتى عرف بهم دون مخترعيه ثم شاع<sup>(1)</sup>

ويجعل ابن خلدون (المواليا) أصلاً تفرع عنه " القوما " و " كان وكان " و " الدوبييت، في قوله: كان لعامة بغداد أيضا فن من الشعر يعمونه المواليا، وتحتة فتون كثيرة يسمون منها القوما، وكان وكان، ومنه مفرد ومنه في بيتين، ويسمونه دوبييت على الاختلاف المعتمدة عندهم في كل واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان. وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيها بالفرائب، وتبحروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لفنتهم الحضريّة، فجاءوا بالعجائب.

وينقل ابن خلدون عن ديوان الصفي الحلي أنّ المواليا من بحر البسيط، وهو ذو أربعة أغصان وأربع هواف، ويسمى صوتا وبيتين. وأنه من مخترعات أهل واسط، وأنّ (كان وكان) قافية واحدة وأوزان مختلفة في أشطارها: الشطر الأوّل من البيت

(1) انظر: أبي محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. ج 1،



أطول من الشطر الثاني ولا تكون قافيته إلّا مردفة بحرف العلة وأتّه من مخترعات  
اليفداديين. وأنشد فيه لنا :

بفمز الحواجب حديث تفسير ومنو أوبو      وأمّ الآخرس تعرف بلفة لخرسان  
ويورد ابن خلدون من محفوظه على الموليا قول شاعر :

ملرقت باب الخيا قالت من الطارق      فقلت مفتون لا ناهب ولا سارق  
تبسمت لاح لي من ثغرها بارق      رجعت حيران في بحر آدمي غارق  
وقول آخر :

يا حادي العيس أزجر بالمطايا زجر      وقف على منزل أحبابي قبيل الفجر  
وصبح في حيمهم يا من يريد الأجر      ينهض يصلي على ميت فتيل الهجر<sup>(1)</sup>

والموليا وزن واحد وأربع قوافه، وسموه البهرز لأنه يحتمل الإعراب  
واللحن، وإنما اللحن أحسن وأليق، وإنما كان يحتمل الإعراب في أوائل استخراجه  
لأن أهل واسط اخترعوه من البحر البسيط وجعلوا كل بيتين منه أربعة أفعال بقافية  
واحدة وتغزلوا به ومدحوا وهجوا، كقول القائل :

أعبر على الباب قالت من لغيري دون      أيا سمير السرى خلف المعنى يكون  
هيا تربع تدحرج دا نددف جون      نما إذا كان لنا حاجة بذلي يون<sup>(2)</sup>  
ويرى إبراهيم أنيس أن المواليا هو النوع المعروف في الشعر العامي بالموال،

لأن أمثله قد جاءت مزيجا بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة.<sup>(3)</sup>

وهو في الاصطلاح ثلاثة أنواع :

1- رباعي: وهو ما كان أشطر بيتيه مصرعة مثل قول جارية البرامكة :

(1) ابن مفلح، عبد الرحمن: المقدمة، ص. 779

(2) الحموي، قتي الدين أبو بكر ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الرجل، ص. 138

(3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص. 232

يا دار أين الملوكة أين القرس  
أين الذين رعوها بالقنا والسترس  
قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرس  
منه:

إن أفتَمَ النَقْعُ كُنَا الضَّارِبِينَ الْهَامَ  
وإنْ أَضَاوَا الْحَجَا كُنَا ذَوِي الْأَهَامِ  
وما برحنا بآرث الفضل والإلهام  
تُطَوَّى الْخَنَاصِرُ لَنَا أَوْ يُعْقَدُ الْإِيهَامُ

2- أعرج: وهو ما اختلف مصرع منه عن الثلاثة الباقية! مثل قول بعضهم في الوعد:

يا عبد الهكي على فعل المعاصي ونوح  
هم هين جدودك أبوك آدم ويمده نوح  
دنيا غرورة تجي لك في صفة مركب  
ترمي حملوها على شمل البحور وتروح

وقد يأتي بخمسة أشطر، ويكون الشطر الخامس هو المخالف.

3- نعماني: مثل قول بعضهم:

الأهيف اللي بسيف اللحظ جارحنا  
بيده سقانا الطألا وجارحنا  
رمش رمي سهم قَطَعَ به جوارحنا  
أهين على نوعتي في الحب يا وعدي  
مجره ككراني وحيرني على وعدي  
يا خلّ وأصل وواجة بالمتى وعدي<sup>(1)</sup>

وقد يكون سبب تسميته بـ «النعماني» نسبة إلى اسم أول شخص نظم عليه. وبعضهم يسميه النعماني الأعرج. وبعضهم يضيف نوعا رابعا ويسميه الزهراني نسبة إلى شخص اسمه زهير، ويتألف هذا النوع من سبعة أشطر. وربما خلط بعضهم بين النعماني والزهراني.

## 22- الموسيقى الداخلية

تقف الأوزان العروضية، ونظام القافية المرتبط بها عاجزين عن كشف المستوى الموسيقي الداخلي للقصيدة. يقول النقاد: ((إن العروض إنما يقيس الموسيقى

(1) مصطلحي، محمود: أمدى سبيل في علم الخليل، ص 115

الخارجية للشعر، أما هذه الموسيقى الداخلية فإنه يفضل في قياسها لأنها قيم صوتية خفية<sup>(1)</sup>. ويتسم إيقاع التفعيلات بالثبات إلى حد كبير، ويتم إيقاع الروي بالثبات المطلق، وذلك استجابة للمعيار الموسيقي للقصيدة العربية. ولعل هذه الرتبة الموسيقية هي التي تحفز المبدع على تشكيل وحدات موسيقية داخلية تتسم بالتنوع استجابة للأنفعالات النفسية التي تتولد عنها الدلالات المختلفة، وقد أشار إبراهيم عبد الرحمن إلى ذلك بقوله: "وهذا ينبع من الرتبة الموسيقية الخارجية التي تتمثل في هذه الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور"<sup>(2)</sup>.

والموسيقى الداخلية لا يمكن أن تنشأ من الألفاظ في ذاتها وإلا لصاكت الألفاظ تملك الموسيقى وهي في سياقها النثري والواقع غير هذا فإنما تكتمل أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب بما ينسج الشاعر للكلمة في علاقات خفية بما حوله وبما ييثر فيها من معاني توحى بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو مؤثر فيها ويكسيها أبعاداً جديدة<sup>(3)</sup>.

وتتشكل الموسيقى الداخلية من تضامرات تقنيات لغوية وتركيبية وسياقية، يقول إليوت: "موسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من خلال علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه. ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها"<sup>(4)</sup> و((العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعترها من زحافات وعلل، إلى جوانب ذوقية يدركها مَنْ كان ذا

(1) ضيف، شوقي: الفن ومناهجه في الشعر العربي. دار المعارف بمصر. الطبعة التاسعة - دون تاريخ، ص 78.

(2) عبد الرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي - فضائاه الفنية والمشرعية -، دار النهضة العربية، 1980، ص 284.

(3) الملائكة، تارك: محاضرات في شعر علي محمود طه. معهد الدراسات العليا 1964 1965 ص 143

(4) غوري، منير: الشعر بين نقاد ثلاثة. دار الثقافة، بيروت 1966، ص 29، 30

حسنٌ موسيقي نام، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبرة، والانتظام الأصيلة<sup>(1)</sup>»

وإذا كانت الموسيقى الخارجية تتمثل بالوزن والقافية، فإن الموسيقى الداخلية تتوزع على عناصر شتى تحدث إيقاعاً داخلياً في البيت الواحد، أو في مجموعة من الأبيات، أو في القصيدة كلها، ومن أبرز عناصر الموسيقى الداخلية ما يلي:

#### أولاً: تكرار الأصوات المفردة

لا يخفى أن الأصوات تتفاوت في قيمتها الإيقاعية وفق ملامحها الصوتية، فالأصوات المنفردة والاحتكاكية والمجهورة والانفجارية والمفخمة أكثر إيقاعاً من الأصوات المهموسة والمرققة بصورة عامة. فتكرار صوت في بيت واحد أو تكرار مجموعة من الأصوات في ضايا أبيات يفضي إلى شيوع إيقاع وفق الملامح الصوتية التي تتصف بها الأصوات المكررة. ويعود التفاوت الموسيقي كذلك إلى الآلية النطقية التي تلتج الصوت المكرر، فتكرر القاف غير تكرر السين، مثلاً، وذلك لأن تكرار حرف من الحروف قد يكون مقبولاً سهل النطق به، لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير، في حين أن تكرار حرف آخر يكون مجهداً يشق على اللسان وينبؤ على الأذان<sup>(2)</sup>. فتعدد الحرف لا يشكل إيقاعاً إلا إذا اتسم بسهولة النطق وأحدث طرباً للسامع، وأثار أحاسيسه نحو المعنى المقصود، فالهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات على نوتته<sup>(3)</sup>.

وإيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بأحداث رنة موسيقية، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعنى، ولا تبرز العلاقة الحميمة بين الصوت (الحرف) والمعنى إلا بعد إزالة غشور الدلالة، ولعل إدراك هذه العلاقة يبدأ بعد

(1) رجائي، أحمد: لوزان الألمان بلغة العروض وتواتم من القريض. دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق - سورية، الطبعة الأولى، 1999، ص 14

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 38.

(3) المرجع نفسه، ص 31

الإحساس بالإيقاع لأن: "إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على أن ترسخ الإيقاع في نفس المطلق، وتثير لديه تعاضلات عن جدوى مثل هذه الصنعة الماثلة في موسيقى الكلمة"<sup>(1)</sup>.

ويمكن رصد بعض أنواع الإيقاع الداخلي الناجم عن تكرار بعض الأصوات على النحو الآتي:

#### 1- الإيقاع الصفيري

أصوات الصفيير في وضوحها وأصداؤها في أزيزها جعل لها وقعا متميزا ما بين الأصوات الصوامت ... نتيجة التصاقها في مخرج الصوت، واصطكاكها في جهاز السمع ووقمها الحاصل ما بين هذا الالتصاق وذلك الاصطكاك.<sup>(2)</sup>

وتتشكل القيمة الإيقاعية لأصوات الصفيير من التقارب السمي لبعضها إذ إن اختلاف تردد موجات بعض الأصوات اللغوية يؤدي إلى تغير في إدراكها، فالصوت /س/ ذو تردد عال يفوق 4000 هرتز. فإذا ما انخفض تردده ليقترّب من 2500 هرتز فإن السامع يدرّكه /ش/.<sup>(3)</sup>

لنتأمل قول الأخطل:

حَيِّ الْمَنَازِلَ بَيْنَ السَّفْعِ وَالرَّحْبِ	لَمْ يَبْقَ غَيْرُ وَشُومِ النَّارِ وَالْحَفْبِ
وَعَقْرُ خَالِدَاتٍ حَمُولٍ قَبْرُهَا	وَطَامِسِ حَبْشِيٍّ اللَّوْنِ ذِي طَيْبِ
وَغَيْرُ نَوِي قَدِيمِ الْأَثَرِ ذِي ثَلَمِ	وَمُسْتَكِينِ أَمِيمِ الرَّأْسِ مُسْتَلَبِ

ترددت السين والشين في قوله: "السفع، وشوم، طامس، حبشي، مستكين، الرأس، مستلب"، وبينم هذا التردد عن هلق وتوتر نفسي، فقد وقع في سياق طللي بدا فيه الحزن من خلال الصور الفنية الاستعارية: فالألثافي نساء عاقرت، والرماد (طامس) رجل حبشي اللون، والوند إنسان مشقوق الرأس ممسلوب، ويلاحظ

(1) رباعية، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 140.

(2) انظر: الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللوي في القرآن. دار المورخ العربي، بيروت، به ت. ص 179

(3) انظر الفاضلي منصور محمد: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض 2001 ص 153

أن تردد السين والشين قد اختلف بالألفاظ التي تمثل العناصر الطللية، وهذا الاختصاص جعل العناصر الطللية المتقاربة في المستوى الدلالي، تتقارب أيضاً في المستوى الإيقاعي وذلك بتعدد صوتي السين والشين فيهما، لأن "الاشتراك في حرف واحد بين مجموعات الألفاظ أو المواد كثيراً ما يؤدي إلى الاشتراك كذلك في جزء من المعنى أو في معنى يعم هذه المجموعات"<sup>(1)</sup>.

ويستمر تردد الحرفين في المشهد الثاني الذي يصور الرياح والرعد والمطر الذي سقط على الأطلال، وذلك في قوله:

وَمُظْلِمٌ ثَمُنٌ الشُّكْوَى حَوَامِلُهُ      مُسْتَفْرِغٌ لِسِجَالِ الْعَيْنِ مُنْطَلِبٌ<sup>(2)</sup>  
دَانٌ أَبَسْتُ بِهِ رِيحٌ يَمَانِيَّةٌ      حَتَّى تَبْجُسَ مِنْ خَيْرَانٍ مُنْهَمِي  
تُجْقِلُ الْخَيْلُ مِنْ ذِي شَارٍ تَثْبِي      مَشْهُرُ الْوَجْهِ وَالْأَقْرَابِ ذِي جَيْبِ

فقد ترددت السين والشين في قوله: "الشكوى، مسفرغ، السجال، منطلب، أبست، تبجس، شارة، مشهر"، وبمكس هذا التردد صوت الرياح والرعد، وسقوط المطر، فصوتا السين والشين من الأصوات الصغيرية التي تتلأم مع أصوات الطبيعة القاضية، وعليه فإن "كل عمل أدبي هو - قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"<sup>(3)</sup>.

هالتردد في الأبيات الثلاثة الأولى وقع في إطار طللي ساحكن حزين، لذا فالسين والشين فيه لهما بعد نفسي يتلأم والواقع الطللي، أما التردد في الأبيات الثلاثة المتقدمة فقد وقع في إطار الطبيعة الصاخبة، لذا فالسين والشين فيه لهما بعد حصي يتلأم مع أصوات الطبيعة، فقد تميّن البعد الدلالي للسين والشين من خلال السياق. وعليه فإن الإيقاع الناجم عن السين والشين في المشهد الطللي إيقاع ساكن

(1) للبرك، عماد: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر، الطبعة السادسة، 1975، ص 274.

(2) مظلم: سحاب أسود. الشكوى: الرعد. مسفرغ: كثير الماء. سجال: دلو ملوء بالماء. فعم: السماء بما يلي المغرب. منطلب: خطوط رياض. تبجس: تلفح. مشهر: مثقف. تقي: جواد. جيب: تحجيل.

(3) ويليك وينيه، ولورين أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبيحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص 205.

حزين، وفي مشهد الأمطار إيقاع صاحبه وعليه أن القيم الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار، لا تفارق القيمة الفكرية والشعورية المبرعنها<sup>(1)</sup>.

ويأتي تردها موزعا بين الاتصال والانفصال، فحينما ترد الألفاظ متتابعة يكون الإيقاع الصفيري متصلا، وحينما يتدر الألفاظ متفرقة يكون الإيقاع الصفيري منفصلا، ويضفي الاتصال والانفصال إلى اختلاف المستوى الإيقاعي، ففي قول ابن دريد:

تَلَايَا الْعَيْشَ الَّذِي رَقَّهُ      صَرَفُ الزَّمَانِ فَاسْتَسَاعَ وَصْفَا  
وَأِنْ أَعَشَّ صَاحِبَتْ تَهْرِي عَالِمَا      بِمَا أَنْطَوَى مِنْ صَرْفِهِ وَمَا أَنْسَى

جاء الإيقاع الصفيري في البيت الأول متصلا في قوله (صَرَفُ الزَّمَانِ فَاسْتَسَاعَ وَصْفَا)، إذ تتابعت أصوات الصاد والزاي والسین، ويوفر هذا التواصل نغمات صفيرية متتابعة، أما الإيقاع الصفيري في البيت الثاني فقد جاء منفصلا؛ إذ جاء صوتا الشين والصاد في (أَعَشَّ صَاحِبَتْ) مفصولين عن صوتي الصاد والسین في (صَرْفِهِ، أَنْسَى) لوقوع مسافة سياقية طويلة بينهما مما أدى إلى قطع تتابع النغمات الصفيرية.

#### إيقاع الأصوات المفخمة

يشكل تردد الأصوات المفخمة تفخيما كليا (الصاد والضاد والطاء والظاء) إيقاعا مائزا في حنايا القصيدة، وقد يتخذ المستوى الكمي لإيقاع التفخيم أربعة أشكال؛ الأول: الإيقاع المفرد وهو تردد صوت واحد من الأصوات الأربعة المفخمة تفخيما كليا، والثاني: الإيقاع الثنائي، والثالث: الإيقاع الثلاثي، والرابع: الإيقاع الرباعي وهو إيقاع مكثف لأنه يحوي الأصوات الأربعة، لنأمل أشكال المستوى الكمي في الأبيات الآتية:

لَا يَطْلُبُنِي مَلَمَعٌ مُنْكَمَنْ      إِذَا اسْتَمَالَ مَلَمَعٌ أَوْ امْلَبَسَ

(1) السيد، عز الدين علي؛ التكرير بين المظهر والتأثير، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، الطبعة الأولى، 1978،

- (2) تُصْرِي بِسَبْطِهِ لِحَظْهَا إِنْ نُظْلِرَتْ      نُظْلِرَةُ غَضَبِي مِنْكَ أَشَاءَ الْحَاشَا  
(3) تَهْتَهُثُهَا مَكْظُومَةً حَتَّى يُصْرَى      مُخْضُوضِمًا مِنْهَا الَّذِي كَانَ طَفَا  
(4) وَلَوْ أَشَاءَ ضَمَّ قُطْرِيهِ الصَّبَا      عَاسِيٍّ فِي ظِلِّ نَعِيمٍ وَغَنَى

فقد ترددت في البيت الأول نغمة مضخمة واحدة وهي صوت الطاء أربع مرات في (يَطْبِينِي طَمَعٌ، طَمَعَ اطْبَى)، ثم ارتفع الإيقاع إلى المستوى الثاني في البيت الثاني فترددت نغمتان مضخمتان وهما الطاء والضاد، ثم ارتفع إلى المستوى الثالث فترددت ثلاث نغمات مضخمة وهي الطاء والضاد والطاء، وفي البيت الرابع تحقق إيقاع رباعي مكثف شمل النغمات المضخمة الأربعة وهي الضاد والطاء والضاد والطاء.

#### إيقاع أصوات المد واللين

أصوات المد أو اللين (الألف والواو والياء) وحدات موسيقية ذات مستوى عالٍ من الإيقاع، وتعود تسميتها بأصوات مد إلى أنها تستغرق زمناً أطول من غيرها أثناء النطق بها<sup>(1)</sup>. وتعود تسميتها بأصوات لين إلى الآلية النطقية التي تشكلها؛ فهي أسهل الأصوات نطقاً؛ لأنها لا تحتاج إلى جهد عضوي. وترد أصوات المد واللين في مجموعة من الأبيات يخلق تفاعلاً إيقاعياً بين النص والمتلقي، لأن توالي نغمة صوت المد واللين يوكد إيقاعاً يطرب الأذن وترتاح إليه النفس، وأتينا نحس النغم المميز لحرف اللين، ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعودنا سماعه ممتزجاً بمسائر النغمات المؤلفة<sup>(2)</sup>، وهذا يعني أن أصوات المد واللين ترد في النص بأشكال إيقاعية عدة، فقد تأتي وحدات إيقاعية مركزية، إذ يخلو النص في هذه الحالة من الوحدات الإيقاعية الكبرى المتمثلة بالألفاظ الموزونة والمسجوعة، وقد تأتي وحدات إيقاعية ثانوية ممتزجة بالوحدات الإيقاعية الكبرى.

إن الإيقاع الذي يتشكل من أصوات المد واللين يرتبط ارتباطاً نفسياً وفنياً بالدلالة، لأن الإيقاع يضفي إلى التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو

(1) انظر: الإنطائي، محمد؛ الفرجيز في فقه اللغة، ص 247.

(2) عباد، شكري؛ موسيقى الشعر العربي، ص 113.



التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، ممّا يعطي تفرّداً. وهذه الألفاظ وهذه الصور تتموّج في القصيدة بتكنيك خاص، بحيث تتكوّن متجاوبة مع المعنى الذي يريده الشاعر، والتجربة التي يريد الإفصاح عنها.<sup>(1)</sup>

ثانياً: تكرار الألفاظ والتراكيب

التكرار ظاهرة كونية تتجلى في الطبيعة الصامتة والطبيعة الفسيولوجية؛ فتعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة في غير حيز من الكرة الأرضية ما هو إلا حركة تعاقبية منتظمة مكررة، كما أن التكرار التعاقبي المنظم يتجلى في العمليات الفسيولوجية كدقات القلب والنبض وغيرها، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجد أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية نحو الجناس والسجع ورد العجز على الصدر وغيرها.<sup>(2)</sup>

والتكرار هو «البؤرة المركزية، التي من خلالها يمكن أن يبرز الهاجس الذي يلح على الشاعر ويضغط عليه، إنها تستطيع أن تجعل القارئ أكثر مقدرة على اكتناه التجربة وجعله متفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته»<sup>(3)</sup>

والتكرار واحد من عناصر الإيقاع الداخلي للنص، فإذا كان الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية يلقي بظلاله الموسيقية على جميع أبيات القصيدة، فإن التكرار يخلق حالات إيقاعية متعددة على مستوى البيت أو الأبيات، فالتكرار اللفظي ينجم عنه تماثل إيقاعي، وهذا التماثل الإيقاعي الذي يخلقه التكرار ينجح في كسر رقابة الإيقاع الخارجي، مما يجعل القصيدة «سيمفونية» متعددة الألحان،

(1) علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر عمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص 247  
(2) انظر: وهبة، مجدي: معجم للمصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984 ص

(3) ربابعة، موسى: التكرار في الشعر البعالي — دراسة أسلوبية. مجلة وثقة البحوث والدراسات، اهلبند، ع1،

((ولكي يتحقق ذلك لابد من الكشف عن علاقات ألفاظ التكرار بمفردات البنية اللغوية الواردة في البيت الشعري أو الأبيات الشعرية ، نؤصلنا بالتالي إلى السمات الأسلوبية لهذه الظاهرة))<sup>(1)</sup>.

ولا تقتصر وظيفة التكرار على الأثر الإيقاعي، إذ تحرص نازك الملائكة على ربط اللفظ المكرر بالمعنى ، فالقاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظاً متكلفاً لا سبيل إلى قبوله. كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع.<sup>(2)</sup>

وللتكرار أشكال، ومنه التكرار في أول كل مقطوعة ، وهو يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤدناً بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة.<sup>(3)</sup> ويطلق عليه بعض النقاد التكرار الاستهلاكي الذي يهدف إلى الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي.<sup>(4)</sup>

وتكرار التقسيم وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.<sup>(5)</sup> والتكرار اللاشعوري الذي يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. والتكرار الدائري

(1) العالم، إسماعيل أحمد: التشكيل المكاني الباطني لغزارة التكرار في شعر جبران، المجلد الثالث، العدد الأول، حرس للبحوث والدراسات، 1998، ص 83.

(2) للملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 264

(3) المرجع نفسه. ص 284

(4) عبود، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص 196

(5) للملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 284

وهو تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطابقتاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرز تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي<sup>(1)</sup>.

وتكرار اللازمة الذي يقوم على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوياتها الإيقاعية والدلالية محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة. والتكرار التراكمي الذي يتحدد في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أو الأفعال أو الأسماء<sup>(2)</sup>.

ويتشكل الإيقاع أفقياً ورأسياً في القصيدة الواحدة، وذلك على النحو الآتي:

#### 1- التكرار الأفقي

يعد التكرار اللفظي في المستوى الأفقي للبيت كثيفاً دلالياً لفكرة ما، وربطاً إيقاعياً ينهه المتلقي على دلالة مركزية، وقد أثرنا رصد تكرار نهاية الشطرين المتصل بالقافية بهدف تجسيد العلائق بين الإيقاع الخارجي والداخلي، ويسميه ابن أبي الإصبع (تصدير التقفية) <sup>(3)</sup> نحو قول ابن دريد:

إِنْ إِمْرَأَ الْقَيْسِ جَرَى إِلَى مَدَى      فَاعْتَاقَهُ حِمَامُهُ دُونَ الْمَدَى  
ذَلِكَ الَّذِي مَا زَالَ يَسْمَعُو لِلْعُلَى      بِفَمِهِ حَتَّى عَلا فَوْقَ الْعُلَى  
ذَا إِمْرُؤُ خَيْفَ إِفْرَاطِ الْأَذَى      لَمْ يُخَشِّنْ مَيِّتِي نَزَقٌ وَلَا أَذَى

توحد كلمة القافية نهاية الشطرين، وينهض هذا التماثل بوظيفتين، الأولى: إيقاعية إذ يغدو الإيقاع مزدوجاً في الشطرين اللذين يبرز إيقاعهما عند الوقف القصير على نهايتهما، فالوقف على تماثل الشطرين ينهيه المتلقي أو المنشد للتماثل

(1) المرجع نفسه، ص 28.

(2) عبيد، محمد ماهر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص 209، 214، 219.

(3) للمصري: ابن أبي الإصبع: تحرير التمهيد، ص 117.

الإيقاعي، ويضعاف التفاعل بين الدلالة والإيقاع، وإذا كان الأصل في الوقف في نهاية الشطر الأول وقفاً زمنياً أو محل استراحة فإنه يغدو بالتماثل مع كلمة القافية وقفاً زمنياً وإيقاعياً وإذا لم يتحقق تماثل إيقاعي في نهاية الشطرين فإن الوقف يبقى زمنياً مألوفاً وإيقاعاً القافية يبقى متوقفاً رتبياً؛ لأنه محصور بالقافية (نهاية البيت)، ولهذا يعد التماثل في نهاية الشطرين خرقاً إيقاعياً للمألوف والثانية: دلالية، إذ يكشف التكرار التماثلي في نهاية الشطرين عن إلحاح الشاعر على معنى كلمة القافية التي تعد مصباً دلالياً ناهضاً في سياق البيت، ويؤكد تكرار كلمة القافية في حنايا البيت وبخاصة في نهاية الشطر الأول على أن المعاني الجزئية تتجاذب كلمة القافية التي لا يقتصر دورها الوظيفي على نهاية البيت، فهي ليست معنى مكملًا لنهاية البيت فحسب، بل معنى يتساب في حنايا السياق كله.

ثانياً: إيقاع التكرار الراسي

- |  |   |
|--|---|
| 1) هُمُ الْأَلَىٰ لِنَ فَاخْرُوا قَالِ الْعَلَىٰ | بِفِي إِمْرِيٍّ فَاخْرَكُم عَفْرُ الْبَرَىٰ |
| 2) هُمُ الْأَلَىٰ أَجْرُوا بِسَائِبِغِ الْقَدَىٰ | هَامِيَةً لِمَنْ عَرَىٰ أَوْ إِمْتَقَىٰ     |
| 3) هُمُ الَّذِينَ دَوَّخُوا مَنْ إِنْتَقَىٰ      | وَقَوَّموا مَنْ صَعَرَ وَمَنْ صَقَا         |
| 4) هُمُ الَّذِينَ جَرَّهَوْا مَنْ مَا حَلَّوَا   | أَفَاوِقَ الظُّنْمِ مَفَرَاتِ الْحُصَا      |

يرصد التكرار الراسي إلحاح المعنى الذي لا يفارق ذهن الشاعر ووجدانه، فبعض المعاني والمشاعر تكفيها جملة أو تركيب، وبعضها يمتد على طول المعالجة السياقية للبيت، ولكن من المعاني ما يحتاج إلى حزمة من الأبيات المتتابعة وذلك وفق كثافة الدلالة والدفعات الوجدانية وهي المعاني التي تختار وحدات لفظية بعينها يقضي تردها إلى إيقاع لفظي على المستوى الراسي للقصيدة وكان بإمكان الشاعر أن يختزل منظومة القيم (التفاخر والكرم والشجاعة ...) في أبيات الأريمة في بيت واحد ولكن كثافة الدلالة التي تحويها تلك القيم اقتضت مساحة سياقية واسعة مبدوءة بوحدات إيقاعية متماثلة، ليكون التماثل اللفظي أو الإيقاعي مفتاحاً لغوياً إيقاعياً يختص بكل قيمة دلالية على حدة.

ويبدأ تشكل الإيقاع الرأسي في البيت الثاني ثم تزداد وتبرته في الأبيات التالية، وكلما زاد المستوى الكمي الرأسي ازدادت إثارة المتلقي الذي يترقب دلالات جديدة مبدوءة بإيقاع متعادل؛ إذ ينهض التكرار الرأسي بوظيفتين: دلالية إذ يرسخ الخلايا الدلالية في ذهن المتلقي، وإيقاعية مندغمة بالوظيفة الدلالية ((وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تضوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانضال)).<sup>(1)</sup>

ونلاحظ أن التشكيل الإيقاعي الرأسي يتكون من وحدة إيقاعية ثابتة وهي (هم) في المسافة الرأسية الرباعية، ووحدة إيقاعية متغيرة وهي (الأي، الذين)، ولا يقتصر تغير الوحدتين على التنوع الإيقاعي، إذ يرتبط التغير بالدلالة، فالبيتان الأول والثاني يصوران هيمتي الفخر والكرم وهما من القيم النفسية أو الشعورية التي تمنح أصحابها شعوراً بالعظمة والسيادة لذا جاء التكرار متمثلاً بوحديته الإيقاعيتين (هم الأي)، أما البيت الثالث والرابع فقد تحولت القيم المدحية من نفسية إلى سلوكية فهم الذين (دوخوا وقوموا وجرعوا ...) فتحوّلت الوحدة الإيقاعية الثانية من (الأي) إلى (الذين) لتلائم التحوّل المدحي من المستوى النفسي إلى المستوى السلوكي فيشمر المتلقي بالتغير الدلالي المندغم بالموجات الإيقاعية، فالمعنى لا ينسلخ عن الإيقاع بل يتخلقان مما هو ((لهبست موسيقى الشعر إطاراً خارجياً تتحرك فيه مضامين الشعر بل جزء مهم من بنيته يكتنف المضمون ومنطلقات التعبير عنه ويسير معها باتجاه تكامل الرؤية وانسجام مكوناتها التعبيرية والفنية جميعاً))<sup>(2)</sup>

### ثالثاً: الجناس

لا يقتصر دور الجناس على إحداث عذوبة موسيقية، فهو يتجاوز الوظيفة الإيقاعية إلى الوظيفة النفسية لكشف النقاب عن التفاعل الوجداني مع بنية الجناس. والمتلقي مطالب بتجاوز الأريحية السمعية للجناس ليصل إلى الجانب الآخر

(1) غريب، روزنة تهجد في النقد الأدبي. دار المكشوف، ط1، بيروت. 1971، ص 110

(2) حداد، هلي: الخطاب الآخر - مقارنة لأجدية الشاعر نقداً. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - 2000

فيه، وهو الصوت الخفي الذي طغى عليه الإيقاع اللفظي، ((لهذا كله تصبح الكلمات المتجانسة والمرتبة ترتيباً خاصاً في الشعر تشكل قاعدة إيقاعية مهمة في تصوير التجربة الشعرية، أو المعنى الأعظم للشعر، فلا يمكن أن تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها))<sup>(1)</sup>. إن ((ورود الجناس في كلمات متناظرة متفقة الوزن يكسبه ميزتين يُفسّر توفّرهما له بدونه وهما التردد الدوري وهوة الوقع في السمع))<sup>(2)</sup>.

ويتوزع المستوى الموسيقي للجناس على عدة أنماط؛ الأول: المستوى الموسيقي البسيط، وهو الذي يقتصر فيه التناغم الموسيقي على لفظي الجناس، كقوله:

فَيُنَاسُ يَرُونَ الْفَسْرَ مَجْدًا      وَلَا يَدْرُونَ مَا نُقِلَ الْجَفَانُ<sup>(3)</sup>

فقد اقتصر البناء الموسيقي على النغمات الموسيقية الناجمة عن لفظي الجناس (يرون، يدرون)، ولم يحدث الشاعر بنى موسيقية أخرى على مستوى السياق، لأنه أراد إبراز دلالة لفظي الجناس وما تعلق بهما. والثاني: المستوى الموسيقي المركب، كقوله:

الْأَكْثَرِينَ حَصَى وَالْأَطْيَبِينَ ثَرَى      وَالْأَحْمَدِينَ قَرَى فِي شِدَائِهِ اللَّزْبِ

يتشكل البناء الموسيقي من نغمتين مختلفتين: نغمة لفظي الجناس (ثرى، قرى) من جهة، ونغمة لفظية (حصى) من جهة أخرى. والنغمة الثانية هي النغمة

(1) الرباعي، عبد القادر: البذيع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أمّات الرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني، 1985، ص 38.

(2) المسعدي، محمود: الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد. مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله تونس، 1996، ص 103.

(3) الفراء: بلد. ينظر: المصدر نفسه والصحة نفسها المباشرة.

الناجمة عن أسماء التقضيل (الأكثرين، الأطيبين، الأحمدين). ولا يقتصر التوافق على المستوى الدلالي، فقد أبرزت الألفاظ الثلاثة (عناصر النغمة الأولى) المناقب الحميدة للممدوحين؛ العدد، الأصل، الكرم. كذلك فإن عناصر النغمة الثانية تتوافق موسيقياً ودلالياً.

أما النمط الثالث فهو المستوى الموسيقي التكراري، وهو التناغم الموسيقي الناجم عن لفظي الجنس، وتكرار أحد لفظي الجنس، كقوله  
إذا ملّيت فوارسنا وكأنت عتاق الخيل زدناها كلالاً

يتألف البناء الموسيقي من نغمة لفظي الجنس (ملّت، كَلّت)، ومن تكرار (كَلّت، كلالاً). واللفظ المكرر هو الأكثر عناية؛ لأن الشاعر يرمي إلى إظهار تعب الخيل لا ملل الفوارس، وتعب الفوارس مؤشر على شجاعة الفرسان.

#### رابعاً: الترميع

الترصيع عند قدامة "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"<sup>(1)</sup> ففي قول الشاعر:  
الأكثرين حصي والأطيبين ثرى والأحمدين قرى في شدء اللرب

شكل الترميع في قوله: "الأكثرين، الأطيبين، الأحمدين" وحدة موسيقية متماثلة وزناً وسجعاً، وكذلك في قوله: "حصي، ثرى، قرى".  
وفي قوله:

لا يثأرون بقتلاهم إذا قتلوا ولا يكرؤون يوماً عند إحجار  
ولا يزالون شئى في بيوتهم يسمعون من بين مكهوفهم وهراير

وقع الترميع في الأفعال الخمسة أفقياً ورأسياً معاً وفر للبيتين وحدة موسيقية متماثلة وزناً وسجعاً، وقد اشتملت الألفاظ المرصعة على دلالات مقاربية،

(1) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد الصم خطابي. دار الكتب، بيروت، دون تسليخ، ص 80.

فهم جبناء لا يثأرون لقتلهم، عاجزون عن الحرب، متفرقون شيعاً، خائفون  
ملهوفون

### خامساً: إيقاع الشطر الأول

يوفر البناء الهيكلي للقصيدة وقفة زمنية عند نهاية الشطر الأول للقارئ أو  
النشد، وهي وقفة تقارب من حيث الزمن الوقفة في نهاية البيت (القافية)، ومن  
المعلوم أن القافية تشكل محوراً إيقاعياً رأسياً على طول القصيدة، وهو محور  
إجباري يفرضه النظام الصارم للقصيدة، أما نهاية الشطر الأول الذي يشتمل على  
محور إيقاعي فهو إيقاع اختياري يلجأ إليه الشاعر لزيادة المساحة الإيقاعية للقصيدة.  
ولما كان الإيقاع في نهاية الشطر الأول اختيارياً فهو لا يتسم بالثبات والديمومة، فلو  
نظرنا في قوله:

مُعَارِضَةٌ خَوْصاً حَرَاجِيجٌ شَمُرَتْ	بَنَجْمَةٌ مَلَكٌ لَا ضَنْئِيلٌ وَلَا جَانِبٌ <sup>(1)</sup>
إِذَا حَمَلَتْ مَاءَ الصُّرَاثِمِ فَهَلَّصَتْ	رَوَايَا لِأَطْفَالٍ بِمَعْمُومَةٍ رُغِبِ
إِذَا صَحَبَ الْحَادِي عَلسِيَهْنَ نِيرَزَتْ	بَعِيدَةٌ مَا بَيْنَ الْمَشَاغِرِ وَالْعَجَمِ

لتبين لنا أن إيقاعاً قد نجم عن الشدة والتاء المماكنة (تاء التأنيث) في قوله:  
”شَمُرَتْ، فَهَلَّصَتْ، نِيرَزَتْ“.

ويتخذ إيقاع الشطرين شكلين على النحو الآتي:

1 - الإيقاع المنفصل عن إيقاع القافية: وهو انتظام نهاية الشطر الأول في قافية  
مختلفة عن الروي نحو قول ابن دريد:

(1) مَنْ لَمْ يَغْفِ عِنْدَ انْتِهَاءِ قَدْرِهِ	تَقَاصَرَتْ عَنْهُ قَسَمِيحَاتُ الْخَطَا
(2) مَنْ ضَيَّعَ الْحَزْمَ جَنَى لِنَفْسِهِ	نَدَامَةٌ أَلْدَعُ مِنْ سَفْعِ الدُّكَا
(3) مَنْ نَامَطَ بِالْعُجْبِ عَرَى أَخْلَاقِهِ	نِيطَتْ عُرَى الْمَقْتَرِ إِلَى قَلْبِ الْعُرَى
(4) مَنْ طَالَ هَوًى مُنْهَى بِسَمَلَتِهِ	أَعْجَمَزَهُ نَيْلُ الدُّنَى بَلْهَ الْقُصَا

(1) ملحوص: النوق الغائرة الأعين ومنفردها عوصاء. الحراجيج: جمع حرجوج وهي الثلاثة الضامرة. شمرت: أسرعت. المشاغر: جمع مشفر وهو شفة الناقة. العجب: أصل الذنب.



فقد انتظمت نهاية الأشطر الأولى في قافية الهاء التي شكلت تنوعاً إيقاعياً بين الهاء والألف المقصورة.

2 - الإيقاع المتصل مع إيقاع القافية نحو قول ابن دريد :

هُمُ الْأَلَىٰ إِنِ فَاخَرُوا قَالِ الْعَلَىٰ      يَفِي أَمْرِي فَاخَرَكُمُ عَفْرُ الْبَرَى  
هُمُ الْأَلَىٰ أَجَرُوا يَتَابِعِ الْنَدَىٰ      هَامِيَةٌ لِمَنْ عَرَىٰ أَوْ لِعَتَىٰ  
هُمُ الَّذِينَ دَوَّخُوا مِنْ إِنْتَخَىٰ      وَقَوْمُوا مِنْ صَقَرٍ وَمِنْ صَفَا

نلاحظ أن نهاية الأشطر الثلاثة الأولى (العلی، الندی، انتخی) تتماثل في إيقاعها مع نهاية الأشطر الثانية (القافية)، وينسجم تماثل إيقاع نهاية الشطور الأولى مع التقارب الدلالي للكلمات الثلاث التي تجسد معاور خطاب المدح وهي العلو والندی والانتقاء، وبهذا ينصهر إيقاع الشطرين مع الدلالة المحورية.

سادساً: التصريع

ويأتي المستوى الإيقاعي للتصريع بأشكال عدة:

الأول: التصريع المتماثل في الوزن الصرفي والحركات، كقوله:

أَقْفَرَتِ الْبُلْغُ مِنْ عَيْلَانٍ فَالْرَحْبُ      فَالْحَلِيَّاتُ فَالْخَابُورُ فَالْمَشْعَبُ

فقد جاء اللفظان المصروعان على زنة متماثلة، وتماثلت حركاتهما، فوحدة الوزن توفر جرساً صوتياً يضاف إلى قيمة الإيقاع الناجم عن تردد صوت الباء فيهما، فالتماثل في الأوزان الصرفية، والتماثل في حركات اللفظين يوفران للمتلقي تناغماً سمعياً، وإذا تردد صوت الروي. وهو صوت التصريع. في ألفاظ البيت، زادت درجة الإيقاع، فصوت الباء في قوله: "البلغ، المحليات، الخابور" رابط صوتي يعزز من المستوى الإيقاعي.

الثاني: التصريع المتماثل في الوزن الصرفي دون الحركات، كقوله:

الْأَسَائِلُ الْجَحَافُ هَلْ هُوَ ثَائِرٌ      يَقْتُلِي أَصَابِيثَ مِنْ سُلَيْمٍ وَعَامِرٍ

فقد تماثل اللفظان "ناتر ، عامر" بالوزن الصرفي، واختلفا بالحركات مما جعل الإيقاع المساند لإيقاع التصريع مقصوراً على الوزن دون الحركات، مما أدى إلى فقدان التناغم الصوتي الذي توافر في الشكل الأول.

الثالث: التصريع غير المتماثل في الوزن والحركات، كقوله:

بَأْتِ سَعَادَ هَفِي الْعَيْنَيْنِ تَسْهِيْدُ      وَاسْتَحَقَّيْتُ لُبَّهُ فَالْقَلْبُ مَعْمُودُ

فقد جاء اللفظ الأول على وزن "تفعيل"، وجاء الثاني على وزن "مفعول" مما سبب خللاً في التناغم السمعي للفظين المصْرَعَيْنِ.

سابعاً: إيقاع الأصوات

وهو صوت من أصوات الطبيعة، يدل عليه لفظ القافية. فالفاظ القوافي التي تشتمل على صوت طبيعي تتكون من إيقاعين مختلفين؛ الإيقاع الصوتي المشترك بين قوافي القصيدة والمتمثل بصوت الروي، والثاني: إيقاع الأصوات الذي تدل عليه كلمة القافية. وبيان الإيقاع الصوتي الإيقاعات المتقدمة في أمرين؛ الأول: أنه لا يتشكل من أصوات القافية، والثاني: أنه إيقاع غير مسموع؛ لأنه إيقاع إيحائي، وفي قول الأختل:

حَبْرُ بَنِي الصَّلْتِ غَنَاءُ إِنْ لَقِيَتْهُمْ	أَنَّ الْحَدِيدَ إِذَا امْسَيْتُ غَنَاءِي
صَلْتُ الْجَبِينِ كَانَ رَجَعَ مَهِيلِهِ	رَجَرُ الْمَحَاوِلِ أَوْ غِنَاءُ مُتَالِي <sup>(1)</sup>
يُطْفَنُ بَزْدَافٍ كَانَ هَدِيرُهُ	إِذَا جَاوَزَ الْحَيْزُومَ تَرْجِيْعُ قَاصِبِ <sup>(2)</sup>
كَانَ لَمْشِيرُهُ فِيهَا وَقَدْ وَرَدَتْ	عَيْنِي فَصِيلُ قُبَيْلِ الصُّبْحِ تَقْرِيدِ <sup>(3)</sup>

تحولت أصوات الحديد والصويل والهدير والتعشير إلى أصوات أخرى تتسجم مع الإطار النفسي، فصوت الحديد غناء في البيت الأول، وبديل هذا التحول الصوتي

(1) الصلت: لراسع البارز المستوي.

(2) الزواف: الفحل الذي يتبعثر في مشيه. الحيزوم: ما اكتنف الحلقوم من جهة الصدر.

(3) فصيل: موضع فيه ماء.

على صبر وجلد الشاعر على القيود والسلاسل التي تصكب يديه ورجليه في السجن، فقد جعل الصوت المنبعث منها غناءً، يؤنس وحدته عندما يحل المساء في السجن.

وفي البيت الثاني يتحول الصهيل إلى غناء، فقد قدم الشاعر صورة صوتية مرصبة من ثلاثة أصوات: الصهيل والزجر والغناء. وقد جاء الصوت الثاني والثالث لبيان طبعتي صوت الصهيل؛ أي أن الذبذبات الصوتية مختلفة من حيث الوقع السمعي؛ فمنها ما يشبه "زجر المحاول"، وهو الذي يصيح بالإبل لتسرع في سيرها، ومنها ما يشبه غناء المرؤد لغناء رفيقه، فالغرض من الصورة التشبيهية ليس التشابه أو التماثل، وإنما بيان طبعتي صوت الصهيل، ولهذا تحرى الشاعر الدقة في الوصف بقوله: "رجع صهيله"، فهو يصف ترديد الصهيل، لا الصهيل ذاته. وهذه الدقة تكشف عن طبيعتين لغمات الصهيل؛ النغمة المزعجة "زجر محاول"، والنغمة المريحة "غناء متالي"، وعليه فإن "أو" تعني جمعاً سمعياً بين الصوتين.

وفي البيت الثالث يتحول هدير الفحل إلى موسيقى منبعثة من مزمار. وينسجم هذا التحول الصوتي مع الإحساس بالحيوية والخصوبة والفحولة؛ فالنوق تطوف حول الفحل الهادر، كأنه رجل يتفخ بمزماره لبن، والهدير رمز للفحولة ودعوة للوصال مع النوق. فالتجاذب بين الفحل والنوق جعل الهدير موسيقى جذبت النوق وجملتها تطوف حول الفحل.

وفي البيت الرابع يتحول تمشير الحمار الوحشي إلى تغريد طيور، لتصوير الرضى الذي حققه القطيع عندما وصل إلى الماء بعد رحلة طويلة شاقة، بدأت من المساء واستمرت حتى قبيل الصبح. فصوته إعلان عن انتصار الإرادة، وتحدي الصعاب، وبلوغ الغاية، فلا غرابة أن يوصف التهييق بالتغريد على الرغم من البون الشاسع بين الذبذبات الصوتية ودرجات النغم للتمشير من جهة، والتغريد من جهة أخرى. ولأن التحول الصوتي حاد فقد اعترضت الجملة الحالية "وقد وردت على عهني فضيل"، واعترض الظرف "قبيل الصبح" طريق التشبيه (تمشير - تغريد)، تسويقاً لتحول الصوت، وحثاً للمتلقي لقبول علاقة المشابهة.

## 23- الموشح

يرى ابن خلدون أن مخترع الموشحات في الأندلس هو مقدم بن معاذ القبريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني. وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما. فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القران شاعر المعتصم ابن صمادح صاحب المرية.<sup>(1)</sup>

وأول من نظم الموشح المغاربة، وهذبه القاضي النجل هبة الله ابن سناء الملك وتداوله الناس إلى الآن، وسمى موشحاً بآن خرجاته وأغصانه كالوشاح له وسبب تقدمه على ما بعده لإعرايه كاشعر لكن يخالفه بكثرة أوزانه وتارة يوافق أوزان الشعراء وتارة يخالفه.<sup>(2)</sup>

والموشح عند ابن سناء الملك كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات، ويقال له: التام، وفي الأقل من خمسة أفعال، وخمسة أبيات، ويقال له: الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأفعال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات.<sup>(3)</sup> وعند المحدثين الموشح ((منظومة غنائية لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي للقصيدة العمودية المترزمة لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعاً ما بحيث يتغير الوزن وتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل بين الأجزاء المتماثلة)).<sup>(4)</sup>

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق: حامد أحمد طاهر، دار الفكر للتراث، القاهرة، ط 1، 2004، ص

(2) الحجي، محمد أمين بن فضل الله بن عبد الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت، ج 1، ص 108

(3) ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن خضر: دار الطراز في عمل الموشحات، دار الفكر، ط 3، 1980، ص 32 وما بعدها

(4) هيكلم، أحمد: الأدب الأنطلسي، 1986، ص 139.

وسنعرض موشحاً تاماً لتبيين أقسامه، قال يحيى القرطبي وهو من أشهر وشاحي عصر المرابطين:

(غصن) (غصن)

عيت الشوق بقلبي فاشتعلني ألم الوجد فلبت أدمعي (مطلع)

أيها الناس فؤادي شقف	(سمط)
وهو من بغى الهوى لا ينصف	(سمط) دور
كم أداريه ودعني يكف	(سمط)
(غصن)	(غصن)
أيها الشادن من علمكما	بسهم اللحف قتل السبع (قفل)
بدر تم تحت ليل أغطش	(سمط)
طالع في غصن بان منتشي	(سمط)
أهيف القد بخد أرقش	(سمط)
(غصن)	(غصن)
ساحر الطرف وكم قد فتكا	بقلوب دُرعت بالأضلع (قفل)
أي رثم رمته فاجتبا	(سمط)
وانتشى بهتز من سكر الصبا	(سمط)
كقضيبي هزه ريح الصبا	(سمط)
(غصن)	(غصن)
قلت هب لي يا حبيبي وصلكا	واطرح أسباب هجري ودع (قفل)
قال خدي زهره مذ فوفا	(سمط)
جردت حيناي سيفاً مرهفا	(سمط)
حنرا منه بالا يقطفا	(سمط)
(غصن)	(غصن)
إن من رام جناه هلكا	فأزال عنك أمانى الطمع (قفل)

- ذاب قلبي في هوى ظبي غريب (سمط)  
وجهه في الدجن صبح مستير (سمط)  
وهوادي بين كفيه أسير (سمط)  
لم أجد في الصبر عنه مسلكا فانتصاري بانسكاب الأدمع (قفل) (1)

نلاحظ أن قافية الأسماط (الدور) تتغير من فقرة إلى أخرى، وأن الأجزاء الأولى من الأفعال متماثلة في القافية (علمكا، فتكا، صلكا، هلكا، مسلكا) وتسمى الكلمة التي ينتهي بها القفل الأخير خرجة .

ولا يشترط أن يكون مطلع الموشح مقصوراً على شملين (غصنين) فقد يأتي ثلاثة أغصان، ويأتي القفل كذلك مكوناً من ثلاثة أجزاء، تختلف في قافيتها مع قافية المطلع، كما جاء في موشحة لسان الدين ابن الخطيب في قوله :

قد قامت الحجة فليعذر العاذر فالعذر لا يجدي مطلع  
شيئا سوى انكرب وشقوة الخاطر وبشدة الوجد  
حدث عن السلوان أو شئت يا صاح حدث عن العشقا  
إنهما سihan فليقصروا لالحي عمن شكا العشقا دور  
قد عزني الكتيمان فبان إقصاح ببعض ما ألقا  
من صادق اللهجة وسنان عن ساهر لم ييل بالصد قفل  
منزه القلب مبرا أنظر عن حالة السهد (2)

وقد يأتي المطلع بقافيتين، نحو قول لسان الدين بن الخطيب :

يا حادي الجمال عزج على سلا قد هام بالجمال قلبي وما سلا (مطلع)

(1) انظر: قوال، انطوان: نلوشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، لبنان، 1996، ص 52.

(2) انظر: ابن الخطيب، لسان الدين: الديوان. تحقيق: محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

عرج على الخليج	والرمل والجمى
في المنظر البهيج	بالبيض كالدُمى
والأبصَح النَّسِيج	من صَنَعَةِ السَّما
لله من جلال	تختال في حَلا
وطف من الرباط	بركن طائِف
بمنزل اغتباط	دار الخلائف
مُقَسِّسِ المواطي	جم العوارف
كم من سنا هلال	بأفقِهِ انجلى أنجى
على الصلال	فانجاب واجتلى

والأقفال هي أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها، في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها.

والأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها، وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر، والقفل، كما تقدم، يتردد في الموشح ست مرات في التام، وخمس مرات في الأقرع.

وأقل ما يتركب القفل من جزعين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء، وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء.

والبيت لا بد أن يتردد في التام وفي الأقرع خمس مرات، وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزعين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف، وهذا لا يكون إلا فيما أجزاءه مركبة، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء والجزء من القفل لا يكون إلا مفرداً، والجزء من البيت قد يكون مفرداً، وقد يكون مركباً، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو من ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقرات. (1)

(1) ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات، ص 32 وما بعدها

ويذكر ابن خلدون أن أهل الأمصار بالمقرب استحدثوا هنا آخر من الشعر، في أعاريض مزدوجة كالموشح، نظموا فيه بلغتهم الحضريّة أيضاً وسمّوه (عروض البلد)، وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يصرف بابن عمير، فتظم قطعة على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب إلّا قليلاً مطلقاً:

أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام	على الفصن في اليستان قريب الصباح
وكف السحر يمحو مصاد الظلام	وماء الندى يجري بثقر الاقحاح
بأكرت الرياض والطل فيها افتراق	كثير الجواهر في نحور الجوار
ودمع اثنوا غير ينهرق انهراق	يحاصكي ثيابين خلقت بالثمار
لوا بالفصون خلخال على كل ساق	ودار الجميع بالروض دور السوار
وأيدي الندى تخرق جيوب الحكام	ويحمل نسيم المسك عنها رياح
وعاج الصبا يطل بمسك الغمام	وجرّ النسيم ذيلو عليها وضاح
رأيت الحمام بين الورق في القضيـب	قد ابتلت ارياشو بقطر الندى
تسوح مثل ذاك المستهام الغريب	قد اتف من توبو الجديد في ردا

فاستحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته، وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم، وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم ونوعوه أصنافاً إلى المزدوج والكازي والملمبة والفضل واختلقت أسماؤها باختلاف ازدواجها وملاحظاتهم فيها. فمن المزدوج ما قاله ابن شجاع من قصولهم وهو من أهل تازا:

المال زينة الدنيا وعز النفسوس	يبهي وجوها ليس هي باهيا
فها كل من هو كثير الفلوس	ولو الكلام والرتبة العاليا
يكبر من كثر ما لو ولو كان صغير	ويصغر عزيز القوم إذ يفتقر
من ذا ينطبق صدري ومن ذا تغير	وكاد ينفقع لولا الرجوع للقدّر <sup>(1)</sup>



ومن صنف الملعبة قول يقسبه ابن خلدون إلى رجل يدعي بـ "الكفيف" أبدع في مذاهب هذا الفن. ويورد ابن خلدون أشعارا للكفيف في رحلة السلطان أبي الحسن وبني مرين إلى إفريقية يصف هزيمتهم بالقيروان، ويعزّيهم عنها ويونسهم بما وقع لغيرهم بعد أن عيَّبهم على غزاتهم إلى إفريقية في لعبة من فنون هذه الطريقة يقول في مفتحتها، وهو من أبدع مذاهب البلاغة في الأشعار بالمقصد في مطلع الكلام واضتحاه ويسمى براعة الاستهلال:

سبحان مالك خواطر الأمرا ونواصيها في كل حين وزمان  
ان طغناه أعظم لنا نصرا وان عصيناه عاقب بكل هوان

إلى أن يقول في السؤال عن جيوش المغرب بعد التخلّص:

كن مرعى قل ولا تكن راعي فالراعي عن رعيته مسئول  
واستفتح بالصلاة على الداعي للإسلام والرضا المعني المكمل  
على الخلفاء الراشدين والاتباع واذكر يعدمهم إذا تحب وقول<sup>(1)</sup>

## 24- الموفور

الموفور الشيء التام. فالوَفْرَةُ الشعر المجتمع على الرأس، وقيل ما سأل على الأذنين من الشعر والجمع وفار. والوَفْرَةُ الجمّة من الشعر إذا بلغت الأذنين وقد وفّرها صاحبها، وهذان مَوْفَرُ الشعر، وقيل الوَفْرَةُ الشعرة إلى شحمة الأذن ويطلق العروضيون مصطلح الموفور على كل جزء يجوز فيه الزحاف فيسلم منه. والموفور ما جاز أن يخرم فلم يخرم وهو مضمول ومضاعلن ومضاعلن وإن كان فيها زحاف غير الخرم لم تخل من أن تكون موفورة، وإنما سميت موفورة لأن أوتادها توفرت. وتناظر دلالة التمام في مصطلح الموفور دلالة التمام والطول في شعر الرأس<sup>(2)</sup>.

(1) ابن خلدون، عهد الرحمن: المقتطف، ص 777

(2) لسان العرب: وفر

وتتقارب دلالة الموقوف والصحيح والسالم والمعرى، وينبغي أن نلخص الفرق بينها منعا لتداخل المصطلحات، فالموقوف اسم للجزء الذي يجوز أن يخرم ولكنه لم يخرم، والسالم اسم للحشو الذي سلم من دخول الزحاف الجائز فيه، والصحيح اسم لجزء العروض أو الضرب إذا سلم مما يقع في الحشو كالقصر والقطع وغيرهما. والمعرى اسم للضرب إذا سلم من زيادة يجوز دخولها فيه، وهي الترفيل والتذييل والتسبيغ.<sup>(1)</sup>

(1) المدامني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الفائرة على عباها الرامرة، ص 131، 132

## النون

### 1- النفاذ

النفاذ حركة هاء الوصل بالضم والفتح و الكسر، وسميت بذلك لأن الهاء كانت في الأصل ساكنة فنفذت فيها الحركة، أو لأن الصوت ينفذ أي ينتهي بعد النطق بحركة الهاء.

ومثال النفاذ بالفتح كقول بشر بن أبي خازم:

وَعَيَّرَهَا مَا غَيْرَ النَّاسِ قَبْلَهَا      فَبَاثَتْ وَحَاجَاتُ الْفُرَادِ تُصَيِّبُهَا

والنفاذ بالكسر كقول صالح بن عبد القدوس:

مَا يَبْلُغُ الْأَعْدَاءُ مِنْ جَاهِلٍ      مَا يَبْلُغُ الْجَاهِلُ عَنْ نَفْسِهِ

والنفاذ بالضم كقول المتنبي:

وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ      وَمُرْكُوبِهِ رَجَالَهُ وَالثُّوبِ جِلْدَهُ

وإذا كانت هاء الوصل ساكنة فلا نفاذ لها .

### 2- النقص

النقص في الوافر حذفُ سابعه بعد إسكان خامسه،<sup>(1)</sup> وعند السكاكي

هو الجمع بين العصب (تسكين الخامس) والكف (حذف السابع) في مفاعلتين،

[1] لسان العرب: نقص

فيُنقل إلى مفاعيل ويسمى **نقصاً** <sup>(١)</sup>، نحو قول الشاعر:

السلامة دار، يحفظ  
كباقي الخلق المعنى، قضا

- - ۱۱ / ۱۱ - - ۱۱ / ۱۱ - - ۱۱ / ۱۱ - - ۱۱ / ۱۱ - - ۱۱ / ۱۱

مفاعلتُ مفاعلتُ فَعولن مفاعلتُ مفاعلتُ فَعولن

(١) الزمخشري، عار الله: القسطاس في علم الدروس، ص 39. وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفصاح

## الواو

### 1- الواو

الواو في الشعر على ضربين؛ أحدهما حرفان متحركان والثالث ساكن، نحو (فمو) من تفعيلة فَعُولن و (علن) من تفعيلة فاعلن على سبيل المثال، وهذا الذي يسميه العروضيون المقرون، لأن الحركة قد قرنت الحرفين أي ربطت الحرفين المتحركين معاً، والآخر ثلاثة أحرف متحرك ثم ساكن ثم متحرك نحو (لات) من مفعولات وهو الذي يسميه العروضيون المفروق، لأن الحرف فرّق بين المتحركين.<sup>(1)</sup> وقد تقدم أن السبب نوعان؛ خفيف وهو حرفان متحرك وساكناً، وثقيل وهو حرفان متحركان، أما الواو فهو ثلاثة أحرف كما أملفنا، وعليه فإن التفعيلة تتكون من أسباب وَاوْتاد على النحو الآتي:

فَعُولن: تتكون من وِتد مجموع (فمو)، وسبب خفيف (لن).

فاعِلن: تتكون من سبب خفيف (فا)، وِتد مجموع (علن).

مفاعِلن: تتكون من وِتد مجموع (مفا) وسببين خفيفين (عي أ لن).

فاعلاتن: تتكون من سبب خفيف (فا)، وِتد مجموع (علا)، وسبب خفيف (تن).

مستقلن: تتكون من سبب خفيف (مس)، وِتد مفروق (ثَقَم)، وسبب خفيف (لن).

مفاعلاتن: تتكون من وِتد مجموع (مفا)، وسببين خفيفين (عل أ تن).

متفاعِلن: تتكون من سبب ثقيل (مت)، وسبب خفيف (فا)، وِتد مجموع (علن).

مفعولات: تتكون من سببين خفيفين (مف أ عم). ووتد مفروق (لات) .

ولعل اختلاف الأوتاد العروضية يناظر اختلاف الأوتاد التي تشد حبال الخيمة من حيث قوتها وضعفها. ومعطفا على ما تقدم فإن العلاقة بين الأسباب والأوتاد في الفعلية تناظر العلاقة بين الأسباب والأوتاد التي تشد الخيمة، فمن اليسير أن نتصور تفكك التفعيلة إذا حُدثت الأسباب منها، وسقوط بيت الشعر إذا انقطعت الحبال (الأسباب) التي تُربط بالأوتاد.

((ولما كانت الأوتاد: منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحسينه، ومنها ما في ثباته تحسين ما وقد تحتل إنزله، جعل الخليل الضروريات من المساكن أوتادا وجعل غير الضرورية أسبابا. والأحسن أن يقال: إن هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحدهما ضروري في حفظ بنية البيت، فهو بمنزلة الوتد الذي لا بد منه في الخباء، وثبات الأخرى ليس ضروريا في حفظ بنية البيت بل يستقل البيت به ودونه، فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت وقد يستغنى عنها. وفي الأسباب ما لا يمكن الاستغناء عنه كآلف متفاعلين مع السلامة من الإضممار وتون مفاعلات مع السلامة من المعصب. فسواء كان هذه الأسباب مع سلامة الأجزاء ضرورية للثبات في حفظ بنية الوزن، فهي جارية مجرى الأوتاد بل هي أوتاد كما قلنا. وكأن حركة ما قبل كل وتد منها سبب له، ولكن الخليل سمى كل حركة وساكناً مقترن بها لا يعتمد عليه في أكثر المواضع سبباً، فإذا اعتمد على ساكن بعد متحركين أو بينهما سمي مجموع ذلك وتدا. ولا مشاح في الالتفات كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسماء في التسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليها من التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك.))<sup>(1)</sup>

1) الفرطلحي، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 252

## 2- الوزن

يميل بعض النقاد إلى الفصل بين مفهومي الوزن والإيقاع، وقد يكون الفصل بينهما مقبولا من الجانب الشكلي أو النظري اعتمادا على أن الوزن مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، والإيقاع هو التفعات التي تتكرر وفق توالي الحركات والسكنات<sup>(1)</sup>. ويمكن أن نمثل المفهوم الإيقاع بالقول: عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد، ثمة تشابه أساس في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متماثل تماما. هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع.<sup>(2)</sup> والإيقاع مظهر عام للانسجام والتوافق يتجسد في كافة مظاهر الحياة والغنون؛ في الطبيعة والأدب والرسم والعمارة.<sup>(3)</sup> والإيقاع نظام من الأصوات يتركب منها، وعلى نظامها الأول الذي تنتظم فيه في اللغة العادية. وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل نظاماً فرعياً، وتتصاعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكّل في النهاية النظام الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتجادل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل.<sup>(4)</sup>

ولكن الفصل بينهما أثناء صياغة التجربة الإبداعية للشاعر وما يتلوها من مستويات التلقي في أحوال ومقامات مختلفة ضرب من الوهم والاستحالة؛ لأن القالب الوزني وجينات الإيقاع الداخلي يتخلقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص

(1) انظر: هلال، محمد شنيبي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 461

(2) انظر: فريزر: الوزن والقافية والشعر الحر. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد — الجمهورية

العراقية، 1980، ص 11

(3) انظر: ثامر، فاضل: الصوت الآخر. الجوهر الجوهري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،

الطبعة الأولى، 1992، ص 288

(4) البحراوي، سيد: نحو علم للمروض المقارن. مجلة المعرفة، العدد 295، السنة 25، 1986، ص 126

الشعري، وتجليان يل ينصهران أثناء التلقي. ((وربما يُفسر ذلك بالصلة الحميمة بينهما وهي الأصل بالفرع، والكل بالجزء. ومما يفسر ذلك أيضاً أن للوزن حضوراً دائماً في الشعر القديم وشاملاً لأطراف النص، أما الإيقاع فحضوره عرضي غير مقيد ولا مشروط، فكانت النتيجة أن استأثر الوزن باهتمام علماء العروض ونقاد الشعر فقل اهتمامهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعية))<sup>(1)</sup>

ولا يعد الوزن وفق مواصفاته الخيلية سمة إبداعية للشاعر؛ لأن الأوزان ملك عام أو إرث مشترك لا يتفاضل فيها الشعراء، والإيقاع أشمل من الوزن، إذ إن الإيقاع يشمل ((الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بوساطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم لتناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي بُنى عليه القصيدة))<sup>(2)</sup>

والوزن ليس قالباً إيقاعياً فحسب، فهو يسهم في الكشف عن تفاعل المتلقي مع المعنى، فالكلام الموزون يجذب المتلقي ويؤثر فيه، إذ إن ((الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبيرة بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً. وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه))<sup>(3)</sup>.

(1) الطرابلسي، محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس،

المجلد 32، 1991، ص 16

(2) عيد، رجاء: التحديد الموسيقي في الشعر العربي. مشاة المعارف بالإسكندرية، ب، ت، ص 15

(3) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة: مصطفى بنوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963م، ص 194.



والوزن مع مادة القصيدة يمكن الشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية في ذاته.<sup>(1)</sup>

### 3- الوصل

أصل الشيء بالشيء لم ينقطع، والوصله الاتصال، والوصله ما اتصل بالشيء.<sup>(2)</sup> والوصل في العروض أربعة أصوات تتصل بالروي المطلق، وهي:

1 - الألف، كقول الشاعر:

وما أراد بها نعى يثاب بها      إن قال كلمة معروف بها نفعاً

فالوصل هو الألف الناشئة عن فتحة العين.

2- الواو، كقول الشاعر:

ألا أيها الإنسان هل أنت عاملٌ      فإنك بعد الموت لا بد ناشر

فالوصل هو الواو الناشئة عن ضمة الراء

3- الياء، كقول الشاعر:

وجهه يتلو السطحى مبتسماً      وهو من إعراضه في عيسى

فالوصل هو الياء الناشئة عن كسرة السين.

4- الهاء تأتي هاء الوصل متحركة وساكنة، ومثال المتحركة بالفتح قول الشاعر:

يمشي الفقير وكل شيء ضده      والتاس تخلق خلفه أبوابها

(1) العثماني، محمد زكي: الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، م9، ع2، 1978،

ص. 17-18

(2) لسان العرب: وصل

وبالضم قول الشاعر:

جاوزت في لومه حداً أضربو      من حيث قدرت أن اللوم ينقمه

وبالكسر قول الشاعر:

وإذا امرؤ أهدى إليك صنيعةً      من جاهه فكأنها من ماله

ومثال التسكين قول الشاعر:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً      صديقك لم تلق الذي لاتعاتبه

وقد أجروا الهاء مجرى الياء والواو والألف، لأنها حرف خفي، ومخرجها من مخرج الألف، وإنما وصلوا بهذه الحروف لأن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم. وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت. وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين، الياء والواو الساكنتين والألف فزادوهن لتتمام البيت، واختصوهن لأن الصوت يجري فيهن.<sup>(1)</sup>

#### 4- الوقف

وقف رأسه غمزه من سفل، وتوقف الضرب مداً عدواً كأنه ينزو فيه<sup>(2)</sup>، والوقف قصر العنق كأنما رُدَّ في جوف الصنبر<sup>(3)</sup>، والوقف في العروض هو إسكان الثاني من متاعلن (ب - ب - ب - ) فتتحول إلى متاعلن (- - ب -)، ثم تنقل إلى مستعملن (- - ب -)، ثم تحذف السين فتتحول إلى مُستعملن (ب - ب -)، وتنقل في التقطيع إلى مفاعلن (ب - ب -)، وقد سمي بذلك لأنه بمنزلة الذي اندقت عنقه، وكان الجزء (المتفعيلة) لما سقط ثانيه المتحرك شبه بما

(1) الأعشى، أبو الحسن محمد بن سميعة: كتاب القوافي، ص 12

(2) لسان العرب: وقف

(3) تاج العروس: وقف

(4) التنوخي، القاضي أبو يعلى عيد الباقي: قوافي، ص 4.

اندقت عنقه؛ لأن الثاني من الجزء بمنزلة المنق. <sup>(1)</sup> ومنه قول الشاعر: <sup>(2)</sup>

يذهب عن حريمه بسيفه      ورمحه ونبله ويحتمي

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب      ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب

مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن      مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن

## 5- الوقف

الموقوف ما سكن متحرك وتده المفعول، فتفعيلة (مستعلن) في السريع أصلها (مفعولات)، فأصاها الطي. فتحولت إلى (مفعلات)، ثم سكنت التاء (مفعلات - ب - )، ثم نقلت إلى (فاعلان - ب - )، وسمي موقوفاً لأنك وقفت على حركته. ومنه قول الشاعر: <sup>(3)</sup>

أزمان مسلمي لا يرى مثلها الـ      راؤون في شام ولا في عراق

- - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب      - - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب

مستعلن مستعلن فاعِلن      مستعلن مستعلن فاعِلن

والوقف والكشف يشتركان في أنهما تغيير الحرف الأخير من ((مفعولات)) لكن الوقف تغيير لهذا الآخر بإسكانه، والكشف تغيير له بإسقاطه. <sup>(4)</sup>

1) الدمايني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العمود الغامضة على غبايا الرامة. ص 81

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 66

3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 95

4) الدمايني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العمود الغامضة على غبايا الرامة. ص 111

## المصطلحات التي اختلف العروضيون في تعريفها

الإجازة	
تقارب حروف الروي في المخرج كالمين والفين، والسين والشين، والتاء والثاء.	ثعلب
اقتران حرف الروي بحرف يخالفه في المخرج.	الدمايني
أن تكون القافية طاءً والأخرى دالاً .	الحليل بن أحمد
1- أن يكون الحرف الذي يقع قبل حرف الروي مسنوماً ثم يكسر أو يفتح ويكون حرف الروي مقيداً . 2- اختلال حركة الروي فيما كان وصله هاء ساكنة خاصة. 3- الإجازة اختلاف حركات ما قبل الروي.	ابن رشيق القيرواني
أن يتم مصراع غيرك.	لسان العرب
الإقعاد	
خلو مطلع القصيدة من التصريع والتقفية.	التوحي
اختلاف ( تفعيلة ) العروض في بحر الكامل.	الدمايني
حذف نون متفاعلين أو مستفعلن وتسكين اللام.	لسان العرب
التحريد	
يتعلق بحوب الشعر عامة ، ولم يحدد العروضيون عيباً بعينه	الأخفش
يقع في تفعيلة الضرب ، نحو اجتماع فعلن وفعلن في ضرب بحر البسيط.	الخبريزي

التشطر	
ابن أبي الإصبع المصري	تقسيم البيت إلى شطرين، ثم (بصرع) كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى. ويمثل ابن الإصبع بقول مسلم بن الوليد:
موف على مهج، لي يوم ذي رهج	كانه أجبل، يسمى إلى أمل
محمد علي السراج	أن تختار بيتاً فتجعله بيتين اثنين بأن تضم إلى الشطر الأول منه شطراً آخر بعده، وللشطر الثاني شطراً آخر قبله كما في تشطر:
	كسّر الجـرة عملاً صحّت والإسلام ديني
	ومضى الأرض شرايا (الرمال) ليعتي كنت ترابا
	وتشطرهما:
	كسّر الجـرة عملاً وسقاني خبر فـهـ
	ومضى الأرض شرايا صحّت والإسلام ديني
	وغلدا الكوب ينادي سجّل ذا السكر وطابا
	ليعتي كنت ترابا
أبرهلال العسكري	توازن المصراعين والجزأين، وتعاذل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغناؤه عن صاحبه.
التسميط	
ابن رشيق القيرواني	أن يتدنى الشاعر بيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسامه (أشطر) على غير قافيته، ثم يعيد قسماً واحداً من جنس ما ابتدا به، وهكذا إلى آخر القصيدة، ومثال ذلك قول امرئ القيس:

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

توحيث من هند معالم اطلال مراع من هند حلت ومصايف وغيرها هوج الرياح العواصف	عقدن طول الدهر في الرص الخليل (الطويل) يصبح بجماعها صدى وعواصف وكل مسن ثم آخر وادف
باسم من توه السباكين معال	
ابن أبي الإصبع المصري	تصير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت، كقول مروان بن أبي حفصة: هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دعوا
لسان العرب	1- أبيات مشطورة تجمعها قافية واحدة . 2- ما قُفي أرباع أبيوته، وسُقط في قافية مخالفة . 3- الشعر المُسقط الذي يكون في صدر القصيدة أبيات مشطورة أو منهوكة مُقفاة ويجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي.
	التشعيت
الخليل بن أحمد	المخدوف هو اللام (فاعلان - - - ) .
الأخفش	المخدوف عو العين (فالاتن - - - ) .
قطرب	ألف الوند حذف وأسكنت اللام (فاعلان - - - ) .
الزجاج	أن ألف السبب حذف وأسكن حرف العين (فالاتن - - - )
	السالم
لسان العرب / السكاكي	كل تفعيلة يجوز فيها الزحاف فتسلم منه كسلامة التفعيلة من القبض.
العاميني	اسم للحشو الذي عرّي من دخول الزحاف الجائز فيه.
	القافية

الخليل بن أحمد	من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن.
الأخفش	آخر كلمة في البيت.
الفراء / قطرب	حرف الروي.
	الإكفاء
الأخفش	1- اختلاف حروف الروي. 2- تقارب مخارج حروف الروي. 3- فساد في آخر بيت الشعر سواء أكان الفساد في حرف الروي أم في حركة الروي.
لسان العرب	المعاقبة بين الراء واللام والنون والميم
الدهاميني	إن حرف الروي متى قرُن بحرف آخر يخالف له، إلا أنه قريب منه في المخرج، فهذا هو الإكفاء.
البغدادي	اختلف حُرُوف الروي في قصيدة هُوَ الإكفاء من قولك: كفأت الِلاء إذا قلبته.

## المصطلحات التي اختلف العروضيون في تعليل تسميتها

الإقواء	
أَقْرَى الحبلَ والوترَ جعل بعض قُوَاهُ أَغْلَظَ من بعض ، يقال أَقْرَيْتَ حِمْلَكَ ، وهو حبلٌ مَقْوَى ، وهو أَنْ تُرْخِي نُسُوءَ وتغير قُوَّةَ فلا يلبث الحبل أَنْ يَنْقَطِعَ ، ومنه الإقواء في الشعر.	لسان العرب
اشتقاق الإقواء من أقوت الدار إذا خلت كأن البيت خلا من هذا (الحرف).	ابن رشيقي القيرواني
التوجيه	
قيل له توجيه لأنه وَجَّهَ الحرفَ الذي قبل الرُّوْيَ المقيّد إليه لا غير ، ولم يحدّث عنه حرفٌ لين ، كما ينتج عن الرُّسُ وَالْخَلْوِ وَالْمَجْرَى وَالْتِفَادِ.	لسان العرب
الحركة سميت توجيهاً ، لأن للروي وجهين في حالين مختلفين ، وذلك أنه إذا كان مقيداً فله وَجَّةٌ يقدّمه ، وإذا كان مطلقاً فله وَجَّةٌ يتأخر عنه ، فجرى مجرى السوب المُوَجَّه ونحوه.	ابن جني
يجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشعر إذا حفظته مسن أصحابه. فيكون فعلاً (روي) بمعنى مقبول (مروي).	التنويني
سُمي رويّاً لأن به عصمة الأبيات ونماسكها، ولولا مكانه لتفرقت غصبا، ولم يتصل شعراً واحداً	الدماسيني



معجم مصطلحات علم العروض والقافية

التنويحي	المكأوس
لسان العرب	تكأوس الشيء، إذا تراكم، فكان الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت.
التنويحي	ولو قيل إنه من كاس البعير يكوس كوساً، إذا فقد إحدى قوائمه فحبا على ثلاث، لكان ذلك وجهاً لأن الكوس أصله النقص.

## مصطلحات متشابهة في دلالتها

الصحيح	الصحيح: اسم لتفعيلة العروض أو الضرب إذا سلمت مما يقع في الحشو كالقصر والقطع
المعري	المُعْرَى: ما سَلِمَ من الترفيل والإذالة والإسباغ . أو هو السالم من العلة بالزيادة . والفرق بين الصحيح والمعري أن الصحيح شاملٌ للضروب والأعاريض معاً بالسلامة من النقص والزيادة، والمعري خاصٌ بالضرب .
البريء	البريء: في العروض الجزء ( التفعيلة ) الذي يسلم من الزحاف للمعاقبة وهو سائق فيه
السالم	السالم: كل تفعيلة يجوز فيها الزحافُ فَسَلِمَتْ منه كسلامة التفعيلة مسن
الموفور	المقبض..
الابتداء	الموفور: ما جاز أن يحرم فلم يحرم وهو فعولن ومفاعلين ومفاعلتين وإن كان فيها زحاف غير الحرم لم تحل من أن تكون موفورة.
الغاية	الابتداء: هو زحاف يقع على التفعيلة الأولى من البيت ، ولا يقع في تفاعيل الحشو .
	الغاية : التغيرات التي تصيب تفعيلة الضرب
الحرم	الحرم: ما اجتمع فيه القبض والحرم في تفعيلة(فعولن / عول ) الطويل
الانحلام	والمقارب.

المشتر	العلم: إذا أصاب الحُرْمُ تفعيلة فعولن ( عولن / فعول ) في الطويل والمتقارب.
العصب	الشر: حرم وقبض في تفعيلة ( مفاعيلن ب - - - \ فاعلن ب - - ) في بحر الهزج وبحر المضارع.
القسم	الغضب: أن يكون البيت من الوافر آخرم ، فإذا حُرمت تفعيلة مفاعيلن
الخرّب	( فاعلن - ب ب - ) فتقل إلى مفعّلن ( - ب ب - ) .
الجمع	القسم: حرم تفعيلة مفاعيلن وعصبها ( فاعلن - - - )
العص	الخرّب: في المَزَج أن يطرأ على التفعيلة الحُرْم والكُفُّ معاً ، فتتحول مفاعيلُن إلى فاعِلُن ( - - ب ) ، فتقل إلى مفعولُن ( - ب - ) .
المراقبة	الجمم: أن تُسكَّن اللام من مُفاعِلَتُن ( ب - ب ب - ) فتتحول إلى مفاعِلَتُن ( ب - - - ) ، ثم تُسقط الياء فيبقى مفاعِلُن ( ب - ب - ) ثم تُحرمه فيبقى فاعِلُن .
المعاقبة	العص: إضمار مفاعِلن وحرّمها ( فاعلن - - - ) وحذف النون ( - - ب )
المراقبة	المراقبة: في بحري المضارع والمقتضب أن تأتي تفعيلة ( مفاعيلن ) مفاعِلُ مرّةً ومفاعِلُن مرّةً أخرى .
المعاقبة	المعاقبة: أن تُحذف حرفاً لَبَّاتِ حَرْفٍ ، كأن تُحذف الياء من مفاعيلن وتُبقى النون .

وتتفق المراقبة والمعاقبة في أنه إذا حذف أحد الساكنين من السبيين ثبت الآخر وجوباً، وتختلفان في أن المعاقبة يجوز فيها إلحاقهما معاً، والمراقبة يمتنع فيها ذلك. ويقع الفرق بينهما أيضاً بأن المعاقبة تكون بين السبيين المتلاقيين في جزء واحد (تفعيلة واحدة) ، أو في جزأين، فالمراقبة لا تكون إلا إذا كان السبيان متجاورين في جزء واحد. وتقتصر المراقبة على تفعيلتين (مفاعيلن) في المضارع، و (مفعولات) في المقتضب، في حين نجد المعاقبة في الطويل والهزج والوافر والكامل والمنسرح والمديد والرمل والخفيف والمجث.

المكافئة

المكافئة : هي جواز سلامة السبيين المجتمعين، ومزاحفتهم معاً، وسلامة أحدهما ومزاحفة الآخر. وتدخل تفعيلة ( مستعلن ) في أربعة أبحر، وهي السريع والمنسرح والبسيط والرجز. فيجوز أن تسلم تفعيلة مستعلن من الخبن والطي، ويجوز أن تخبن وتسلم من الطي، أو تطوى وتسلم من الخبن. وينبغي أن نلاحظ أن المكافئة في مستعلن لا ترد في بحر المقتضب لوجوب الطي فيها، وتقع المكافئة في تفعيلة ( مفعولات ) ، فيجوز أن تسلم من الخبن والطي، ويجوز وقوع أحدهما دون الآخر، لكن المكافئة في مفعولات لا ترد في المقتضب بسبب المراقبة بين الفاء والواو.

المتدارك

المتدارك : كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين ، نحو :

المترادف	متضاعفٌ ومتضاعفان.
المتراكب	المتَرادِفُ: كل قافية مردوفة اجتمع في آخرها ساكنان ، نحو متضاعلان
المتكاوس	ومتضاعفان.
المتواتر	المتراكب: كلُّ قافيةٍ توالى فيها ثلاثة أحرفٍ متحركةٍ بين ساكنين .
المصمت	المتكاوس: ما توالى فيه أربعة حروف متحركات بين ساكنين
	المتواترُ: كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين.
	المصمت: كل قافية اجتمع فيها ساكنان دون أن تكون كلمة القافية
	مردوفة

## مصطلحات مختلفة في موقع الحرف المحذوف

المصطلح	التعريف	مثال
الحرم	حذف الحرف الأول	فعولن / عولن
الحبن	حذف الحرف الثاني الساكن	مستعلن / متعلن
الوقص	حذف الحرف الثاني المتحرك	مفاعِلن / مفاعلن
الطي	حذف الحرف الرابع الساكن	مستعلن / مستعلن
القبض	حذف الحرف الخامس الساكن	فعولن / فعولُ
العقل	حذف الحرف الخامس المتحرك	مفاعلن / مفاعِلن
الكف	حذف الحرف السابع الساكن	مفاعِلن / مفاعيلُ

---

## المصادر والمراجع

---



## المصادر والمراجع

- 1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978.
- 2- الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور: المستطرف في كل فن مستطرف، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1419 هـ.
- 3- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998.
- 4- أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1984.
- 5- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970.
- 6- الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، مطبعة واوضت الحكيم، انقاصرة، 1976.
- 7- اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، ب، ت.
- 8- الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. تحقيق: السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1980.
- 9- ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التعبير تحقيق: حفني محمد شرف. المجلس الأعلى للفتن الإسلامي - لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1382 هـ.



- 10- إليمش، محسن: دير الملائكة - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986
- 11- الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. دار صعب، بيروت، ب، ت
- 12- الاندلسي، أبو العباس الأصمحي: الوافي بمعرفة القوافي. تحقيق: نجاة حسن نولي، مطبوعات جامعة الإمام محمد، السعودية، 1997
- 13- البجة، عبد الفتاح حسن علي: ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية بين علماء النلفة القداسي والمحدثين. دار الفكر، عمان، الطبعة الأولى، 1998
- 14- البحراوي، سيد: نحو علم للعروض المقارن. مجلة المعرفة، العدد 295، السنة 1986، 25
- 15- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997
- 16- البكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1983
- 17- بيرنار، سوزان: جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، دت
- 18- التبريزي، الخطيب: كتاب الكلي في العروض والقوافي. تحقيق: الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1974
- 19- التوحي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1978

20- التهانوي ، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي.  
موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق  
المعجم. تحقيق: علي دحروج. نقل النص الفارسي إلى العربية: عبد الله الخالدي.  
الترجمة الأجنبية: جورج زيناني. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى،  
1996

21- ثامر، فاضل: الصوت الآخر - الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ، دار الشؤون  
الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1992

22- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب.  
مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995

23- جابر عصفور: مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - دار الثقافة،  
القاهرة، 1978.

24- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،  
ط2، 1979

25- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار  
الكتب، بيروت، ب، ت

26- ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيد. دار  
القلم، الكويت، ط 1، 1987

27- ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية.  
ب، ت

28- حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، مؤسسة البدار، فلسطين،  
1988

- 29- ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله: تحقيق: عصام شقيو. دار ومكتبة الهلال- بيروت، دار البحار- بيروت، 2004
- 30- حداد، علي: الخطاب الآخر - مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - 2000
- 31- حسون، رزق الله: أشعر الشعر، بيروت، 1870م
- 32- حقي، ممدوح: العروض الواضح. دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981.
- 33- الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل تحقيق: رضا محسن القرشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974.
- 34- الحميري، نشوان بن سعيد: الحور العين. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي - القاهرة، 1948
- 35- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، ط 1، 1982
- 36- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. تحقيق: حامد أحمد طاهر. دار الفجر للتراث، القاهرة، ط 1، 2004
- 37- الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون القامزة على خبايا الرامزة. تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994.
- 38- رباحة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية، د.، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد 5، العدد 1، 1990.

- 39- الرباعي، عبد القادر: البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث  
الديمونك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني، 1985.
- 40- رجائي، أحمد: أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض. دار الفكر  
للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 1999.
- 41- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر،  
القاهرة، 1963.
- 42- الريحاني، أمين أنبرت: مدار الكلمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.
- 43- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الواسطي (ت 1205 هـ / 1790 م): تاج  
العروس شرح القاموس. منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1306 هـ.
- 44- الزمخشري، جار الله: القسطنطين في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة.  
مكتبة المعارف، بيروت، ط 2، 1989.
- 45- زياد، علي عشري: بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة،  
الكويت، 1981.
- 46- السراج، محمد علي: ألباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف  
والبلاغة والعروض واللغة والمثل. الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983.
- 47- المسكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هندوي.  
دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000.
- 48- ابن مناصب الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات.  
دار الفكر، ط 3، 1980.
- 49- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون.  
عالم الكتب، بيروت، الطبعة السادسة، 1966.

- 50- السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو. تحقيق وتعليق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976
- 51- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عد الحميد الراضي، مطبعة الماتي، بغداد، 1388هـ- 1968
- 52- شفيع السيد: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط1، 1978
- 53- الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن. دار المورخ العربي، بيروت، ب. ت.
- 54- ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط 12، ب، ت
- 55- الطرابلسي، محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد 32، 1991
- 56- العالم، إسماعيل أحمد: التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، المجلد الثالث، العدد الأول، جرش للبحوث والدراسات، 1998
- 57- عبد الرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي - قضاياها الفنية والموضوعية - ، دار النهضة العربية، 1980
- 58- عبد الرضا علي، العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989
- 59- عبد اللطيف، محمد حماسة: البناء العروضي للقصيدة العربية. دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1999

- 60- ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ.
- 61- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانتهاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والسقنات - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
- 62- عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي (شعر الأخطل نموذجاً). دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2011
- 63- عتيق، عبد المميز: علم العروض والقافية. دار النهضة العربية بيروت
- 64- العروسي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. حققه وقدم له: زهير غازي زاهر، وهلال ناجي، ط 1، دار الجليل- بيروت، 1996
- 65- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989.
- 66- العشماوي، محمد زكي: الشكل و المضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، م 9، ع 2، 1978 .
- 67- العلوي يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423 هـ.
- 68- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، البنية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985 .
- 69- علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

- 70- عيّد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ب، ت.
- 71- العيّد، يعنى: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999.
- 72- الغامدي منصور محمد: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، 2001.
- 73- الغدامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط 1، 1987.
- 74- غريب، روز: تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، ط 1، بيروت، 1971.
- 75- القارابي، أبو نصر محمد: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الخفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
- 76- فخر الدين، يوسف: وادي النحل، مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية، 1997م.
- 77- أبو فرحة، محمد مرعي: حصاد السنين، مطبعة السلام، جنين - فلسطين، 2000.
- 78- فريزر: الوزن والقافية والشعر الحر. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1980.
- 79- القارئ، أمين: روائع الزجل، مطبعة طرابلس، لبنان، 1998م.
- 80- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدنجوري: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة.

- 81- القرطاجني، أبو الحسن حازم: متهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- 82- القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. دار الكتب العلمية، بيروت.
- 83- قوال، انطوان: الموشحات الأندلسية. دار الكتاب العربي، لبنان، 1996.
- 84- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972.
- 85- كوني، محمد: اللغة الشعرية. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997.
- 86- كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الوثي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1986.
- 87- المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر، ط 5، 1975.
- 88- المحببي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. دار صادر، بيروت.
- 89- محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية - دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1979.
- 90- المسعدي، محمود: الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.
- 91- مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط 1، 2002.



- 92- المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زنتاني. دار الآفاق الجديدة، بيروت
- 93- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5.
- 94- الملائكة، نازك: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- 95- مناع، هاشم صالح: الشاعرة في العروض والقوافي. دار الفكر العربي، ط 4، 2003.
- 96- مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، ب.ت.
- 97- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب. دار الفكر، بيروت، ط 6، 1997.
- 98- النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات المالية، القاهرة، 1964.
- 99- الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف. مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1997.
- 100- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، بيروت، 1973
- 101- الهيب، أحمد فوزي: بحر الرجز والأراجيز ائتلاف واختلاف. مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الصكتاب العرب بدمشق - العدد 413 أيلول 2005.

- 102- وهبة، مجدي: معجم المصطلحات في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت.  
ط2، 1984.
- 103- يماقبة، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله-  
فلسطين، ج1، 2007م.
- 104- يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، 1993.









## معجم مصطلحات العروض والقافية

Bibliotheca Alexandrina



1213524

ISBN 978-9957-22-543-8



9 789957 225438

 **دار أسامة**

**للنشر والتوزيع**

الأردن - عمان

هاتف: 00962 6 5658252 / 00962 6 5658253

فاكس: 00962 6 5658254 ص.ب. 141781

البريد الإلكتروني: [darasama@orange.jo](mailto:darasama@orange.jo)

الموقع الإلكتروني: [www.darasama.net](http://www.darasama.net)



للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - العبدلي

تليفاكس: 0096265664085